

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Anna Davidová

**Jana Skalická:
tvorba a její reflexe ve fotografii**

Jana Skalická: her work and its reflection in photography

Praha 2017

Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

Děkuji paní docentce Marii Klimešové za vedení mojí bakalářské práce, panu Jaroslavu Benešovi za všechny materiály, informace, a hlavně nehynoucí ochotu mi pomáhat a Terce za to, že je nejlepší dohazovačka.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 11.5. 2017

Anna Davidová

ABSTRAKT (CZ)

Tématem bakalářské práce je tvorba české umělkyně Jany Skalické (1957-2015), která začínala prací s textilem, ale postupně pro své výtvarné vyjádření zvolila nový materiál – igelit. Ten svou vlastní technikou upravovala různými způsoby, s použitím žehličky či šicího stroje. Od závěsných igelitových děl se postupem času dostala k prostorovým objektům a instalacím kombinujícím igelit s dalšími materiály, jako jsou kov, dřevo, kameny a jiné druhy umělých hmot. Autorka tvořila v období od začátku osmdesátých let do poloviny devadesátých let minulého století.

Práce je rozčleněna do několika částí podle témat, která se díla Jany Skalické dotýkají, a zároveň je udržována chronologie vzniku tapisérii a objektů. Jednotlivé kapitoly jsou ilustrovány příklady výstav a dílo je zasazeno do historického kontextu. Žádné z uvedených děl se dodnes nezachovalo, z toho důvodu je možné se s nimi seznámit pouze na fotografiích nebo videozáznamech z výstav. Poslední kapitola se proto zabývá problémem interpretace uměleckého díla skrze fotografii.

Klíčová slova: Jana Skalická, igelity, moderní tapisérie, objekty, instalace, 80. léta, Výstavy na dvoře, fotografie objektu, Jaroslav Beneš

ABSTRACT (EN)

As a subject to my bachelor's thesis I chose the work of Czech artist Jana Skalická (1957-2015), who started her artistic career in the field of tapestry and textile art, but over time she found the alternative in a quite unusual material – plastic foil, which she considered as more suitable for her aims. She developed her own technique and transformed the plastics by ironing it or stitching it together on a sewing machine. From the hanging plastic tapestries she moved to the three-dimensional objects and installations using other materials such as iron, wood, rocks or different types of plastic matter. The artist was active during the period of 1980s and the first half of 1990s.

The thesis is structured on the basis of several topics that can be related to Jana Skalická's work and at the same time the artworks are mentioned in chronological order. The chapters are accompanied by selected exhibitions as well as the examples from the historical artistic context.

The art made by Jana Skalická was of ephemeral nature, none of it survived to the present time and the only way how to perceive it is via photography and a few videos. The last chapter is therefore discussing the matter of the interpretation of the artworks based on the photography.

Key words: Jana Skalická, plastic, modern tapestry, object, installation, 1980s, photography of the object, Jaroslav Beneš

Obsah

1.	ÚVOD	8
2.	JANA SKALICKÁ (1957-2015)	10
3.	TAPISÉRIE	12
3.1.	Světová tapisérie a bienále v Lausanne	13
3.2.	Česká tapisérie ve 2. pol. 20. století	16
3.2.1.	Tapisérie pro Musaion	18
3.3.	Výstava v Divadle Drak	19
3.3.1.	Červený smích, 1981	21
4.	DVORKY (1980–1984)	24
4.1.	Účastníci výstav na dvoře	25
4.2.	Alternativní způsoby vystavování v 80. letech	26
4.3.	Od tapisérie k igelitům	28
5.	IGELITY	31
5.1.	Plasty v českém umění a Artchemo 68-69	32
5.2.	Technika práce s igelitem	33
6.	SVĚTLO	35
6.1.	Kulturní matiné Na Chmelnici	36
7.	PROSTOR	39
7.1.	Situace Na Chmelnici	40
7.1.1.	Kolektivní vítr, 1989	41
7.2.	Objekty v Národním technickém muzeu	41
8.	ZAVĚŠENÍ	43
8.1.	Malostranské dvorky	43
8.2.	Setkání na tenisových kurtech	44
8.3.	Chmelnice v Mutějovicích	45
8.4.	Bez názvu, 1990	46
9.	PŘÍRODA	48
9.1.	Nové materiály	48
9.2.	Křídla a let	49
9.3.	Exteriérové instalace	50
10.	FOTOGRAFIE	51
10.2.	Moc fotografického obrazu	51
10.3.	Interpretace skrze fotografii	53

10.3.1. Fotografie Jaroslava Beneše	55
11. ZÁVĚR	57
12. PŘEHLED ÚČASTI NA VÝSTAVÁCH.....	58
13. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	60

1. ÚVOD

Generace umělců narozených v padesátých letech minulého století se potýkala, co se týče vlastní umělecké dráhy, snad s ještě horšími výchozími podmínkami než generace před nimi a generace po nich. V šedesátých letech, která se z dnešního pohledu jeví jako kulturně příznivější doba, byli ještě dětmi, a přestože starší generace byla v době normalizace vystavena stejně nelehké situaci, nemožnosti veřejného vystupování a nesvobodě, alespoň z hlediska poválečné historie našeho umění se jí v předchozím období podařilo získat určitou pozici, již si i přes oficiální zakazy v povědomí umělecké scény udržela. Umělci, kteří své mládí prožívali v období 70. a 80. let, neměli téměř žádnou možnost porovnávat svou tvůrčí činnost se západním světem, ale zároveň pro ně bylo těžké i navázání kontaktu s již dříve utvořenými okruhy v našem prostředí.¹ Pro mnohé z nich též odpadala možnost studia na vysoké umělecké škole, kam se od počátku 70. let podařilo dostat jen omezenému počtu osobností.² Své umění i přes nepřízeň okolností a tehdejší ztuhlou oficiální kulturu tyto umělci prezentovali a navzájem mezi sebou konfrontovali. Museli si pro to hledat jiné, alternativní způsoby, u kterých však často chybí dostatečná dokumentace, stejně tak o některých osobnostech toho víme více a o některých méně.

Je příznačné, že publikace věnovaná generaci 80. let nese název *Splátka na dluh*.³ Jistě je celá řada umělců, kteří se z toho či onoho důvodu nezapsali do dějin našeho umění druhé poloviny 20. století, ale rozhodně to neznamená, že by jejich tvorba byla méně osobitá a zajímavá. Jednou z umělkyní této generace je i Jana Skalická, narozená roku 1957, které jsem se rozhodla věnovat svoji bakalářskou práci.

O Janě Skalické toho vpravdě nebylo napsáno mnoho, a tím je i má výchozí situace poněkud ztížená. Další faktor, jenž ještě více nahrává do značné míry subjektivnímu pojetí některých částí této práce, je ten, že žádné z děl Jany Skalické jsem neměla možnost vidět na vlastní oči, jelikož se do dnešních dní nedochovala. Usuzuji tedy především

¹ Marie KLIMEŠOVÁ: České výtvarné umění druhé poloviny 20. století. Alternativa a underground, umění a společnost, in: Josef ALAN (ed.): Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989, Praha 2001, 403.

² Idem 396.

³ Jiří LUHAN / Petr PORUBA: Splátka na dluh, Praha 2000.

z archivních fotografií děl a v případě některých probíraných výstav jsem měla možnost vidět i videozáznamy na nich pořízené.⁴

Práci jsem rozčlenila do větších tematických celků, které, přestože mohou svými názvy působit nesourodě, mají stále společného jmenovatele, a tím je tvorba Jany Skalické. Zároveň se snažím udržovat chronologii vzniku jednotlivých děl tak, aby se z ní postupně dal vyčíst jistý vývoj uměleckého výrazu.

První část věnovaná tapisérii je „nejhistoričtější“ ze všech, načrtává vývoj moderní poválečné tapisérie, který jsem vzhledem k tomu, že Skalická studovala textil, považovala za důležitý. Stejně tak poslední kapitola věnovaná fotografií je spíše teoretická a zamýšlím se v ní nad tím, jak fotografie ovlivňuje vnímání zobrazovaného. Charakter jednotlivých kapitol je různý, stejně tak zdroje, ze kterých jsem vycházela.

Informace o české i světové tapisérii jsem čerpala z katalogů výstav a převážně pak z publikací Taťány Šteiglové.⁵ O akcích upořádaných v osmdesátých letech podávají svědectví sborníky vydané pod názvem *Zakázané umění I a II* a publikace *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*.⁶ Hlavním zdrojem informací o výstavách a dílech Jany Skalické mi byly materiály z archivu fotografa Jaroslava Beneše. K úvahám v závěrečné kapitole pak vedla četba některých velmi známých esejů na téma fotografie a reprodukce uměleckého díla.⁷

Tato práce si v žádném případě nenárokuje býti považována za vyčerpávající monografické zpracování díla Jany Skalické. Je spíše představením určitých jeho aspektů a připomenutím umělkyně, která se nezapsala do kánonu umělců své generace tak výrazně jako jiní, přesto tu však byla, a je mým přesvědčením, že při sestavování mozaiky umění osmdesátých a počátku devadesátých let by neměla být opomíjena.

⁴ Video záznamy z Výstav na dvoře 1-4 a v Junior klubu na Chmelnici 1987 a 1989, archiv Jaroslava Beneše.

⁵ Taťána ŠTEIGLOVÁ: Významné osobnosti světové textilní tvorby a bienále v Lausanne, Olomouc 2009; Taťána ŠTEIGLOVÁ: Česká textilní tvorba 2. poloviny 20. století, Olomouc 2015.

⁶ Milena SLAVICKÁ / Marcela PÁNKOVÁ (ed.): Výtvarné umění 3-4, (Zakázané umění I), Praha 1995; Milena SLAVICKÁ / Marcela PÁNKOVÁ (ed.): Výtvarné umění 1-2, (Zakázané umění II), Praha 1996;

⁷ Walter BENJAMIN: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JJM085> vyhledáno 1. 5. 2017; Vilém FLUSSER: Úvod do teorie technoimaginace, in: Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Tereza NEKVIDOVÁ / Dagmar SVATOŠOVÁ (eds.): České umění 1980–2010, Praha 2011, 471-475; Roland BARTHES: Světla komora. Vysvětlivka k fotografii, Bratislava 1994; André BAZIN: Ontologie fotografického obrazu, in: Karel CÍSAŘ (ed.): Co je to fotografie?, Praha 2004.

2. JANA SKALICKÁ (1957-2015)

Jana Skalická se narodila 25. března roku 1957 ve východočeském městě Jaroměř. Studovala čtyři roky na gymnáziu v Plzni a v roce 1977 se společně s fotografem Jaroslavem Benešem natrvalo přestěhovala do hlavního města, kde absolvovala tříleté studium na Školském ústavu umělecké výroby. Její specializací zde byl textil, přičemž kolem roku 1978 vznikají i první volné práce právě za použití tohoto média. Po ukončení studií na ŠÚUV v roce 1979 pracovala chvíli na postu pedagožky pro estetiku v Domě dětí v Horních Počernicích a mezi lety 1980 až 1990 byla jejím oficiálním povoláním uklízečka, paralelně však po celou tuto dobu ve volném čase rozvíjela vlastní uměleckou tvorbu.⁸

Na počátku osmdesátých let měla společně se svým manželem Jaroslavem Benešem a manželi Horálovými ateliér v Krokově ulici v Nuslích na Praze 2, kde se také odehrávaly společné *Výstavy na dvoře*, první neoficiální prezentace děl Jany Skalické. Následovala účast na skupinových výstavách v Polsku a na Slovensku, dvě výstavy v Junior klubu Na Chmelnici, v rámci *Rockfestu 87* v Praze nebo třeba na výstavě *16 tapisérií pro Musaion* v roce 1989. Větších samostatných výstav se Jana Skalická dočkala až na začátku let devadesátých, jednou z nich byla i výstava nesoucí název *Janě Jan*, která se konala v pražské Galerii Václava Špály na podzim roku 1994.⁹

Jana Skalická se na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze hlásila dohromady pětkrát, ale kvůli nevyhovujícímu politickému profilu se jí nikdy nepodařilo uspět, což velmi špatně nesla.¹⁰ Na tuto školu se však nakonec přece jen dostala, a to jako asistentka Ateliéru veškerého sochařství Kurta Gebauera.¹¹ Zúčastnila se konkurzu v roce 1990 a působila zde až do roku 1998, díky tomu se její práce dostala vedle společných ateliérových prezentací například i na výstavu představující české umělce v Římě.¹²

Své volné tvorbě se Skalická přestala aktivně věnovat někdy po polovině devadesátých let. Zabývala se pak více užitym uměním, například navrhováním interiérů, designu svítidel apod.¹³

⁸ Jana SKALICKÁ: Životopis, z archivu Jaroslava Beneše, nedatováno.

⁹ Seznam všech výstav, kterých se Jana Skalická účastnila, je připojen v příloze na konci této práce.

¹⁰ Z emailové konverzace s Jaroslavem Benešem, 1. 5. 2017.

¹¹ Kurt GEBAUER: Ateliér veškerého sochařství, Praha 1998, nepag.

¹² Jiří ŠETLÍK: In – Tensione II. Dialog s prostředím. Katalog výstavy v Centro Documentazione r.a.c. Luigi di Sarro Roma, Praha 1997.

¹³ Z emailové konverzace s Jaroslavem Benešem, 1. 5. 2017.

Jana Skalická zemřela po dlouhém boji se zákeřnou nemocí 1. dubna 2015. Zatím poslední připomínkou její práce byla výstava uspořádaná v Centru současného umění DOX, kde si návštěvníci mohli prohlédnout tři alba, do kterých Jana Skalická pečlivě seřadila fotografie svých děl.¹⁴ Tyto tři knihy, nyní uložené v Archivu současného umění, jsou vlastně svého druhu její jedinou, obrazovou, monografií.¹⁵

¹⁴ Jana Skalická: souborná výstava, Polička/Shelf, Centrum současného umění DOX, 11. – 2. 12. 2015, kurátorka Lucie Rohanová, <http://www.dox.cz/cs/vystavy/jana-skalicka-souborna-vystava> vyhledáno 27. 2. 2017.

¹⁵ Archiv současného umění sídlí v Kostelci n. Černými Lesy a jeho zakladatelem je Jiří Hůla. K archivu patří i internetový informační systém abART: <http://www.isabart.org/> vyhledáno 27. 2. 2017.

3. TAPISÉRIE

Umění Jany Skalické je pevně spjaté s prací s textilem, vychází z ní, a do jisté míry se jej některé principy, které používala v začátcích, drží po celou dobu, kdy aktivně tvořila, i když postupem času vyměnila vlákno a materiály spojované s klasickou tapisérií za umělou hmotu, fólie z PVC. Na počátku pro ni v tomto ohledu bylo směřované studium na Školském ústavu umělecké výroby v letech 1976-1979, kde se specializovala právě na textilní řemeslo. Tapisérie jí byla východiskem i na počátku osmdesátých let, vznikají v té době první volné práce v podobě závěsných tkaných obrazů spíše menších formátů, jaké vystavila například v královéhradeckém divadle Drak nebo na prvních výstavách na dvorku v Nuslích, kterým bude dále věnována samostatná kapitola.

Než se dostaneme ke konkrétním tapisériím Jany Skalické ze začátku osmdesátých let a jejich pozdějším proměnám, zdá se namístě podívat se nyní stručně na historii moderní tapisérie u nás i ve světě po druhé světové válce, hlavně v letech šedesátých a sedmdesátých, během nichž se ustanovila mnohá nová východiska pro toto uměleckořemeslné odvětví. Přestože se v dnešní době již nedá pochybovat o tom, že textil je médium často překračující hranice pouhé dekorace a užitého umění, je někdy těžké zabránit tomu, aby se pod označením „tapisérie“ nebo „gobelín“ vybavily velké koberce na stěně, vyobrazující historické události, jaké člověk vidá například při prohlídce hradů a zámků. Spojení slova tapisérie a materiálu z PVC může být zprvu matoucí.

Co se týče užívaného názvosloví, lze rozlišovat mezi tapisérií a gobelínem v tom smyslu, že pokud jsou oba tyto pojmy vnímány jako označení pro textilní výrobky sloužící k pokrytí stěny, je tapisérie obecnějším názvem pro jakýkoliv „nástěnný koberec“ a gobelín pak její specifickou variantou vázanou na technologické provedení. Gobelín je vytvořený technikou útkového rypsu¹⁶, kdežto pod tapisérií celkově můžeme zařadit i jiné techniky, včetně kraje, aplikací a mnohé artefakty vytvořené za pomoci řady odlišných materiálů.¹⁷ Velmi obecně je také možno tapisérii rozdělit do dvou skupin, podle toho, zda se jedná o tkanou, nebo netkanou variantu. Pod první spadají kromě klasických gobelínů tapisérie vazebné a reliéfní, využívající někdy i většího množství

¹⁶ Útek = soustava příčných nití ve tkanině, více zvlněné nežli osnovní nitě; útková vazba je taková, u které převládají útkové vazebné body. Technika ručního tkaní s užitím vazby útkového rypsu u klasických gobelínů spočívá v tom, že nebarevnou osnovu zcela zakrývají barevné útky. Jana SKARLANTOVÁ / Marie VECHOVÁ: Textilní výtvarné techniky, Plzeň 2005, 172 a 201.

¹⁷ Bohumír MRÁZ / Milena MRÁZOVÁ: Současná tapisérie, Praha 1980, 5.

různých vazeb najednou, přičemž často zůstávají některé osnovní nitě volné apod. Mezi technikami netkané tapisérie pak nalezneme vedle dalších, jako je monumentální výšivka, textilní intarzie nebo tištěná tapisérie, i specificky českou techniku, tzv. art protis. Ta spočívá v použití speciálního šicího stroje, jímž se prošívá několik vrstev látky, a vznikají tak ničím neomezené vzory kombinující barevné plochy a linie.¹⁸

Z následujícího exkurzu do historie vývoje tapisérie bude jasné, že prošla, stejně jako jiné výtvarné projevy ve druhé polovině 20. století, obdobím hledání nových forem a postupů, a udělala tím velký krok směrem ven ze své tradiční polohy. Zároveň ale nelze v některých případech opomenout ani snahy vrátit se zpět k monumentální výpravnosti tapisérií minulosti.¹⁹

Důležité je, že se v rámci vydání po stopách proměnlivých přístupů v textilním umění setkáme i s dalšími autory, kteří více či méně zkoumali podobné problémy a používali podobné prostředky jako Jana Skalická, a v neposlední řadě tak v kontextu převážně druhé poloviny 80. let pochopíme, že se tapisérie nejen v jejím podání vyvinula ze svého přirozeně spíše plochého dvourozměrného formátu do často výrazně prostorových forem.

3.1. Světová tapisérie a bienále v Lausanne

Stejně jako ostatní poválečné umění, hledala i tapisérie nová východiska, materiály a způsoby, jak odpovídat změnám a potřebám moderní společnosti. Ve světovém měřítku sehrálo zásadní roli založení centra pro studium historické a současné tapisérie CITAM (*Le Centre International de la Tapisérie Ancienne et Moderne*) ve švýcarském Lausanne roku 1961, jež bylo iniciativou dvou umělců a zastánců „renesance tapisérie“ Jeana Lurčata a Pierra Pauliho.²⁰ Zejména pak pravidelná Mezinárodní bienále tapisérií, která centrum pořádalo, se v průběhu let stala jednou z nejprestižnějších celosvětových přehlídek tohoto druhu umění, pomáhala ho definovat a vyvolávat diskusi o možnostech jeho dalšího směřování. První ročník bienále se odehrál v roce 1962 a již zde se ukázalo, jak nadějnou cestou je na poli textilní tvorby, vedle gobelínů

¹⁸ Art protis je technika, jež byla vynalezena ve Výzkumném ústavu vlnářském v Brně a jedná se o český patent z roku 1964. Rychlost a nízká cena oproti klasické tkané tapisérii znamenala větší možnosti rozšíření tapisérie jako interiérového doplňku v domácnostech, in: SKARLANTOVÁ / VECHOVÁ (pozn. 16) 172-177.

¹⁹ Například na světové výstavě Expo 58 byla jedním z exponátů v našem pavilonu 320 x 930 cm velká tapisérie *Československé hrady a zámky* od Antonína Kybala a jeho žáků., in: ŠTEIGLOVÁ 2015 (pozn. 5) 16; Věra LUXOVÁ / Dagmar TUČNÁ: Československá tapiséria 1945-1975, Bratislava 1978, nepag.

²⁰ ŠTEIGLOVÁ 2015 (pozn. 5) 20.

produkovaných v manufakturách, autorsky tkaná tapisérie, která se s každým dalším ročníkem stále více rozšiřovala.²¹ Kromě československých autorů, kterým bude věnována následující kapitola, svá autorská díla v začátcích hojně vystavovali kanadští a polští výtvarníci, v průběhu dalších desetiletí pak získala na mezinárodní scéně značné renomé i americká, a hlavně japonská produkce.²²

Nejpodstatnější byla pro autory vlastnoručně tkané tapisérie v této době právě fyzická zkušenost z procesu práce rukama, zkoumání možností materiálu a nových technik i vazeb. Stejně jako v některých směrech sochařství 60. let se do centra zájmu dostala „pravdivost materiálů“ a tvorba „*vycházela z jejich konfrontací i objevování, podtrhování jejich symbolických významů a také ze zcela nezpochybnitelných vlivů volného umění, ze snahy po integraci tapisérie s ostatními výtvarnými obory.*“²³

Stále častěji se také objevují snahy o odpoutání tapisérie od zdi. Mezi prvními umělci, kteří již na konci šedesátých let představili na bienále svá textilní díla trojrozměrného charakteru, zaujímá významné místo polská umělkyně Magdalena Abakanowicz, pravidelná účastnice lausanských přehlídek.²⁴ Zejména její cyklus nesoucí název *Altérations* je považován za významný mezník v textilním umění a jeho posun směrem k soše. [1] Díla z tohoto cyklu představila i na 7. bienále v roce 1975, kde vedle ní a dalších osobností, jako například Sheily Hicks, došlo k rozmachu právě textilních prostorových objektů a environmentů.²⁵ Od původně abstraktních textilních forem, tzv. abakanů²⁶ [2] se Abakanowicz postupně přiklání k figuraci a vytváří pro ní dnes již typické řady archetypálních lidských postav, torz bez hlavy otištěných do juty, sádry a dalších materiálů, na kterých stále upoutává právě struktura a povrch tvořený jednotlivými vlákny. Tato umělkyně bezpochyby přispěla k novému vnímání sochy ve 20. století. U jejích děl na rozdíl od těch z tradičních materiálů jako je kámen, dřevo či bronz „*chybí jejich implicitní trvanlivost co do objemu a hmoty. Tato jedinečná forma vychází z oblasti oděvů a textilu a symbolizuje působivé fyzické ztělesnění, které se může*

²¹ ŠTEIGLOVÁ 2015 (pozn. 5) 21.

²² Milena LAMAROVÁ: Tapisérie jako socha, in: Umění a řemesla 1/1986, 16-23.

²³ ŠTEIGLOVÁ 2015 (pozn. 5) 21.

²⁴ ŠTEIGLOVÁ 2009 (pozn. 5) 25.

²⁵ Idem 31.

²⁶ Některé, jako například *Abakan – Černý oděv s vaky* (1974), jsou obrovské pět metrů vysoké zavěšené černé „obleky“ ze sisalu na kovové konstrukci, in: Magdalena ABAKANOWICZ: Život a dílo, Olomouc 2011, 34.

v okamžiku zhroutit, aby se opět znovu obrodilo v nové úžasné podobě monumentálních objektů.²⁷

Z pohledu této bakalářské práce je pro nás však zajímavý moment práce se světlem a transparentností materiálu. Již na 3. bienále představila svůj transparentní tkaný sloup švýcarská umělkyně Elsi Giauque a ve stejnou dobu, ne-li dříve než ostatní, se tímto problémem zabývala americká výtvarnice Lenore Tawney ve svých textilních environmentech.²⁸ U těchto umělců je podstatná práce se samotným vláknem jako výrazovým prostředkem a vznikají tak „sochy z vláken“.²⁹ [3]

Vizuální podobnost s některými igelitovými tapisériemi Jany Skalické najdeme například v instalaci nazvané *Le Démeloir* [4] od Sheily Hicks z roku 1977, jejíž součástí je transparentní textilie s černými geometrickým vzorem zavěšená přes okno tak, že ji dotváří právě světlo proudící skrz ni zvenku.³⁰ Podobně působí i dílo Francouze Patrice Huguese, který vytvořil textilní environment *Fenêtre, Arbre, Alée*, z průhledných, za sebou nainstalovaných obdélných závěsů s kontrastujícím tmavým potiskem.³¹ [5] Zajímavým zahraničním protějškem pozdějších průsvitných objektů Skalické je i práce americké sochařky Belly Tabak Feldmann, jež roku 1981 představila působivé dílo *Kadmova skupina* vytvořené z větví růžových keřů, průsvitného polyesteru a skleněného vlákna.³² [6]

Stále se rozšiřující výrazové spektrum vedlo v osmdesátých letech organizátory k zavedení společných témat jednotlivých ročníků. V roce 1983 bylo podtitulem 11. bienále *Vlákno a prostor*, následovala *Textilní skulptura* v roce 1985 a v kontrastu k ní pak *Návrat vlákna na zed'* na 13. bienále.³³

Možnosti načrtnuté již dříve dílem Abakanowicz se naplno rozvinuly během 12. ročníku zasvěceného textilní soše. Milena Lamarová ve své recenzi připomíná souvislosti s tou částí avantgardy 20. století, jež využívala organické, měkké materiály a navracela se k archetypům a mytologiím³⁴, zároveň ale poukazuje i na rozdíly mezi textilními

²⁷ Joseph Antenucci BECHERER: Magdalena Abakanowicz. Přítomnost., in: ABAKANOWICZ (pozn. 26) 16.

²⁸ ŠTEIGLOVÁ 2009 (pozn. 5) 22.

²⁹ Tomuto fenoménu se věnovala například výstava *Fibre: Sculpture 1960-Present* uspořádaná v roce 2014 v bostonském Institute for Contemporary Art, představující mimo jiné práce právě průkopnic tohoto směru Magdaleny Abakanowicz, Sheily Hicks, Lenore Tawley společně například s Evou Hesse. <https://www.icaboston.org/exhibitions/fiber-sculpture-1960%E2%80%93present>, vyhledáno 10. 4. 2017

³⁰ ŠTEIGLOVÁ 2009 (pozn. 5) 45.

³¹ Idem 38.

³² Ibidem 74.

³³ Ibidem 60.

³⁴ LAMAROVÁ (pozn. 22) 16.

umělci a dalšími osobnostmi moderního umění, které v rámci své tvorby také pracují s textilem. Jako příklad volí Josepha Beuyse a Klause Rinkeho, kteří „užívají textilní materiál jako instrumentální referenci k antiestetické, banální, všední každodennosti, aby provokovali novou citlivost k prostředí či k životu“, zatímco „textilní umělci spíše používají materiál jako poselství svého vnitřního tvůrčího procesu, ukládaného do struktury téměř rituálním způsobem.“³⁵ Mezi materiály, se kterými umělci pracovali, figurovalo dřevo, kov, papír a různé druhy plastů a dalších syntetických látek. Pro odklon od tradice je příznačné, že pouhých 13 ze všech 50 vystavujících se zaměřilo na práci výhradně s textilním vláknem.³⁶

Již v souvislosti se 14. bienále se zdálo, že experimentování došlo do fáze, kde je těžké pokračovat dál, jako by nastala všeobecná krize a problém s dalším rozlišováním mezi textilní tvorbou a volným uměním.³⁷ To vše vyvrcholilo na 16. bienále roku 1995, které bylo zároveň historicky posledním a koncepčně se skládalo z oddělených výstav, jež se pod názvem *Criss Crossing* snažily hodnotit textilní umění a díla netextilních umělců ze stejného úhlu pohledu, což se ukázalo jako velmi problematické.³⁸ I když výsledkem této situace bylo ukončení bienále v Lausanne, míra, jakou po celou dobu svého konání tato přehlídka ovlivňovala práci s textilem a jeho vnímání, je obrovská a vedla k velkému rozvoji v tomto odvětví.

3.2. Česká tapisérie ve 2. pol. 20. století

V našem prostředí lze jako o „otci“ moderní tapisérie mluvit o Antonínu Kybalovi (1901-1971), malíři a textilnímu umělci, jenž od roku 1945 vedl ateliér na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, odkud vzešla celá řada velkých osobností české tapisérie, a často se zmiňuje právě „Kybalova textilní škola“, kterou zde v poválečném období založil.³⁹ Svou vlastní tvorbou reprezentoval tehdejší Československo v zahraničí, ale významná byla hlavně jeho snaha o vytvoření nových vztahů mezi průmyslovou výrobou a kreativní

³⁵ LAMAROVÁ (pozn. 22) 17.

³⁶ Idem 19.

³⁷ Tehdejší rozpoložení dokládají i úvodní slova katalogu 14. bienále: „Hrdinové jsou unaveni, revoluce nemůže pokračovat do nekonečna.“, in: Milena LAMAROVÁ: Lausanne - konec avantgard?, in: Umění a řemeslo, 1/1990, 18.

³⁸ ŠTEIGLOVÁ 2009, 83.

³⁹ Vlastimil HAVLÍK / Ludmila KYBALOVÁ: Antonín Kybal, Nové město n. Metují 1993

Antnín Kybal na svých realizacích úzce spolupracoval se svou ženou Ludmilou Kybalovou, která realizovala celou řadu jeho návrhů. První ateliér si založili už za první republiky a po válce společně slavili úspěch například na výstavě Expo 58 v Bruselu.

složkou navrhování textilu, spolu s jeho již zmíněnou pedagogickou činností. Jeho zásadou bylo, že dobrý tvůrce textilních výrobků musí důvěrně znát celý proces tkaní, sám vlastníma rukama zakusit práci s materiálem, a toto poznání mu pak dovolí tapisérii inovovat jak po technické, tak po výrazové stránce. Ve zkratce shrnuje jeho ideu tvrzení, že „*tapisérie se nenavrhuje, tapisérie se tká*“⁴⁰, autor by neměl být ten, kdo pouze navrhuje na papíře a podle jehož kartonů se pak odvede výsledná práce v dílně nebo fabrice. Tyto myšlenky jsou základním kamenem pro rozmach tzv. autorské tapisérie u nastupující generace Kybalových žáků v 60. letech.

Autorská tapisérie je tedy taková, která vzniká rukou toho, kdo ji navrhl, a za předpokladu perfektně zvládnuté techniky by při realizaci ani nemusel být použitý příliš detailní přípravný karton. Jedině tak totiž může dojít k opravdovému tvůrčímu procesu přímo během tkaní, v reakci na chování materiálu apod.⁴¹ V generaci umělců, kteří často také prošli ateliérem Antonína Kybala, se v 60. letech, obdobně jako jinde na světě, stále více projevuje snaha posunout textil do sféry autonomního umění.

Nejvýraznější příklady nového směřování české autorské tapisérie najdeme v díle textilních výtvarníků, jejichž práce byly dříve označovány i spojením „aktivní tapisérie“, Bohdana Mrázka, Jindřicha Vohánky a Jiřího Tichého. Byť každý z nich má svůj osobitý výraz, spojuje tyto tři umělce zacházení s textilem vymezující se proti předchozímu, ještě spíše tradičnímu období. Typické je pro ně užívání více vazebných stylů najednou a odkrývání osnovy, která byla doposavad vždy skrytou „kostrou“ tapisérie, cizorodé materiály jako kov a dřevo se stávají součástí výsledného díla, a stejně tak formát opouští původní pravoúhlé uspořádání a organicky se rozpíná do prostoru.⁴² [7-8] Nutno podotknout, že takto radikálním směrem se většina autorů nevydala a stále převažoval druhý, umírněnější směr, rozvíjející klasické gobelínové techniky.⁴³

Zajisté není účelem mojí práce zabývat se příliš podrobně vývojem české tapisérie, výše zmíněné autory třeba připomenout hlavně proto, že se skrze jejich tapisérie již v 60. letech můžeme setkat s výrazným motivem destrukce materiálu, stříhání a vytahávání nití a podobně emotivního zacházení, které se posléze často objevuje i v mnohem pozdějších dílech Jany Skalické.

⁴⁰ MRÁZ / MRÁZOVÁ (pozn. 17) 10.

⁴¹ Idem 6.

⁴² ŠTEIGLOVÁ 2015 (pozn. 5) 25.

⁴³ Příklady tohoto přístupu nacházíme jednak ve vlastním díle manželů Kybalových, dále například u Jana a Jenny Hladíkových, Jiřího Fuska, Květy Hamsíkové a mnoha dalších, in: Idem 26-27.

Vrátíme-li se k již dříve zmiňovanému bienále v Lausanne, čeští umělci se jej také účastnili⁴⁴, na několika prvních ročnících zaujímalí dokonce velmi výraznou pozici, ale propojení s mezinárodní (západní) scénou se v průběhu 70. let stále oslabovalo a v letech 1977 a 1979 byla naše země zastoupena jen jedním dílem.⁴⁵ Promarněnou šancí a počátkem nástupu normalizačního útlumu uměleckého dění bylo také zrušení Mezinárodního kolokvia o soudobé tapisérii, které bylo naplánované v Praze na srpen 1968, ale s ohledem na politické události už se nikdy neuskutečnilo.⁴⁶

3.2.1. Tapisérie pro Musaion

V osmdesátých letech se kontakt se zahraniční textilní scénou opět pomalu obnovoval, výraznou osobností u nás byla mezi jinými například Renata Rozsivalová, textilní výtvarnice geometricky abstraktního projevu.⁴⁷ V průběhu tohoto desetiletí byla uspořádána celá řada kolektivních i autorských výstav, na jeho konci pak sehrály významnou roli zejména přehlídka prací *Současná česká tapisérie v práci mladých autorů*⁴⁸ a výstava nazvaná *16 tapisérií pro Musaion*.⁴⁹ Právě druhé ze zmíněných výstav, která se konala ve výstavní síni Musaion v kostele Sv. Rocha na Strahově, se zúčastnila i Jana Skalická.⁵⁰ [9]

Koncept této výstavy spočíval ve vytvoření díla speciálně pro tento prostor, a kromě osobního výrazu každého z umělců tak do výsledku zasahoval právě „genius loci“ daného duchovně nabitého místa. Pro mnohé se stalo stěžejním téma světla, jako třeba pro již zmiňovanou Rozsivalovou, jejíž textilní instalace *Paprsek* byla poměrně doslovným ztvárněním paprsků proudících z okna.⁵¹ Obecně byla výstava přehlídkou celé škály toho, co bylo v té době v rámci tapisérie a textilního umění možné, a není pochyb, že i nevšední materiály, jako byl igelit v díle Jany Skalické, zde měly své místo.⁵²

⁴⁴ V letech 1965, 1967, 1969 a 1971 nás reprezentovala hlavně trojice autorů Jiří Tichý, Bohdan Mrázek a Jindřich Vohánka, in: ŠTEIGLOVÁ 2015 (pozn. 5)

⁴⁵ V obou případech tapisérií od Jana Hladíka, in: Idem 44.

⁴⁶ Ibidem 31.

⁴⁷ Ibidem 66.

⁴⁸ Ludmila KYBALOVÁ: *Současná česká tapisérie v práci mladých autorů*, Roudnice nad Labem 1987

⁴⁹ ŠTEIGLOVÁ 2015 (pozn. 5) 74.

⁵⁰ Výstava *16 tapisérií pro Musaion* probíhala 15.4-5.6. 1989 a text do katalogu napsala opět Ludmila Kybalová.

⁵¹ ŠTEIGLOVÁ 2015 (pozn. 5) 77.

⁵² O díle vytvořeném pro Musaion v roce 1989 se ještě zmíním v rámci chronologicky postupujícího přehledu tvorby Jany Skalické.

Na úplný závěr této obecné kapitoly, která měla sloužit jako velmi stručný základ pro pochopení alternativního vnímání textilu a jeho možností v období do 80. let minulého století, udělejme skok do současnosti. Ukáže se, že hranice tohoto oboru se stále posouvají a experiment nekončí.

Příkladem mohou být práce studentů Ateliéru textilní tvorby na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, který vede od roku 2009 Jitka Škopková. Jejich projekty z let 2012 až 2016 experimentují s novými materiály, jejichž struktura sestává z vláken, vztahují se na ně určité textilní principy, avšak jejich původ je často velmi překvapivý, najdeme mezi nimi například choroše, rašelinu, silikon či dužinu švestky a dýně.⁵³ Z hlediska pojetí transparency, kterou jsem se snažila uvést na některých předchozích příkladech, zaujme práce Marii Teng s průsvitnou pryskyřicí připomínající strukturu ledu.⁵⁴ [10] Podobný „ledový“ efekt nacházím i na fotografii jedné, zřejmě nikdy nevystavené, práce Jany Skalické z 80. let. [11]

V tomto případě se sice studenti zabývají jinými problémy než tapisérií, chtěla jsem jím ale poukázat na to, že se dnes textilní designér nemusí pohybovat pouze v rámci tradičních materiálů, jako je bavlna, len, polyester apod. Stejně tak se igelitové závěsné práce Jany Skalické nemusíme bát označovat za tapisérie. Ostatně s měkkými igelitovými plachtami se dá zacházet podobně jako s látkou, jak se přesvědčíme v následujících kapitolách.

3.3. Výstava v Divadle Drak

Prvním veřejným představením prací Jany Skalické byla společná výstava s Jaroslavem Benešem nesoucí název *Jaroslav Beneš: Fotografie, Jana Skalická: Tapisérie*, která se v prosinci roku 1981 uskutečnila v Hradci Králové v Divadle Drak.⁵⁵ Toto východočeské divadlo známé především pro svá loutková představení založené roku 1958 a fungující dodnes, se do historie divadelních inscenací zapsalo zejména svým programem od poloviny 70. let, tedy v období, kdy zde působil tvůrčí tým ve složení režisér Josef Krofta, hudebník a herec Jiří Vyšohlíd a scénograf Petr Matásek.⁵⁶ Právě díky přátelství s posledním jmenovaným a také kurátorkou Kateřinou Klaricovou bylo

⁵³ Jitka ŠKOPOVÁ (ed.): *Textil a experiment*, Praha 2016

⁵⁴ Maria TENG: *Led*, in: *Idem* 191-197.

⁵⁵ Text k výstavě v divadle Drak, prosinec 1981, archiv Jaroslava Beneše.

⁵⁶ Historie divadla Drak: <http://draktheatre.cz/historie-divadla-drak/>, vyhledáno 8. 4. 2017

možné uskutečnit výstavu Beneše a Skalické v prostorách divadelního klubu v době, kdy v Draku zároveň probíhal divadelní festival.⁵⁷

Kateřina Klaricová, působící tehdy na postu vedoucí oddělení fotografie Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, kam nastoupila roku 1975, napsala text do katalogu k vystaveným fotografiím Jaroslava Beneše.⁵⁸ Autorkou úvodního slova o tapisériích Jany Skalické pak byla Ludmila Kybalová, dcera Antonína Kybala, kurátorka a historička umění specializující se na textilní umění a historii odívání, která se celou řadou textů a v rámci výstav věnovala právě české tapisérii.⁵⁹

Podle snímků zachycujících místnost, kde se výstava odehrávala, je zřejmé, že se nejednalo o žádný speciální výstavní prostor, fotografie a záramované textilní práce byly rozmístěny po stěnách společenské místnosti plné židlí, kde se scházeli lidé. Jana Skalická zde vystavila několik z celkem asi 20 autorských děl, která do té doby, na začátku své umělecké dráhy, vytvořila. [13-14]

Ludmila Kybalová ve svém hodnocení těchto prací vyzdvihuje jednak jejich přesnost a řemeslnou čistotu, kdy po formální stránce není nic ponecháno náhodě, ale zároveň je z nich cítit i určité niterné sdělení, kterému se také přizpůsobují použité prostředky, jakými jsou například rozličné formáty jednotlivých děl, tak, aby vždy co nejlépe odpovídaly záměru.⁶⁰

Zajímavé je, že v práci Skalické shledává i určité styčné body s dílem španělského malíře a sochaře Antoniho Tàpiese ve smyslu „*jeho čisté, domyšlené a tiché dekonstrukce plochy a její nové realizace*.“⁶¹ Skalická totiž pracuje tak, že původní tkaninu narušuje, uvolňuje jednotlivé nitě apod. a následně vzniklé otvory s velkou pečlivostí znovu zaceluje za použití techniky šité krajky nebo výšivky.⁶²

Dále Kybalová ve svém doprovodném textu zmiňuje i některé názvy vystavených prací. Vícero z nich pravděpodobně neslo obecnější a velmi lapidární název *Krajina*, která je ostatně podle autorky spojujícím motivem pro všechny vystavené tapisérie Jany Skalické.⁶³ Vedle dalších v podstatě přímočarých názvů, jakými jsou *Děšť* nebo *Pád*, vyniká na první pohled sugestivnější *Červený smích*. [12] Totožný název nese i povídka

⁵⁷ Z rozhovoru s Jaroslavem Benešem, 19. 4. 2017.

⁵⁸ Klaricová Kateřina, roz. Machoninová, in: Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800-2008) A-M, Praha 2016, 622–623.

⁵⁹ Hartmannová Ludmila (Hurníková), roz. Kybalová, PhDr. CSc., in: Idem 385-386.

⁶⁰ Ludmila KYBALOVÁ: Jana Skalická: tapisérie, text k výstavě v divadle Drak, prosinec 1981, nepag.

⁶¹ Idem.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

ruského spisovatele Leonida Nikolajeviče Andrejeva z roku 1904, jejíž četba byla pro tento textilní obraz inspirací a pomocí níž se jej také pokusím interpretovat.⁶⁴

3.3.1. Červený smích, 1981

Povídka sestávající z útržkovitých úryvků vyprávění vojenského důstojníka a posléze jeho bratra, podobně jako jiná slavná próza Leonida Andrejeva – Fixní idea (1902), rozvíjí téma šílenství, rozmazává hranice mezi přičetností a blouzněním, realitou a halucinací a pomocí často hrůzostrašných detailů se přes krvavé válečné scénérie stává mrazivou sondou do hlubin poraněné mysli. Hlavní hrdina, jehož jméno neznáme, se na frontě setkává s čím dál častějšími případy šílenství, jedinci tváří v tvář hrůzám války propadnuvší do milosrdného stavu věčné pomatenosti se na obou stranách fronty množí, a každý jen čeká, kdy přijde řada i na něj. Červená barva se v povídce stále opakuje nejen při popisu zkrvavených polí, nýbrž jako motiv značící tíživou atmosféru postupné ztráty zdravého rozumu zaplavující svět. „Červený smích!“ opakuje důstojník, ale nikdo mu nerozumí. Nakonec přijde o obě nohy v prapodivné bitvě, kdy proti sobě zaútočí dva oddíly té samé armády, dojde k jakémusi kolektivnímu pomatení, vojáci věří, že bojují proti nepříteli, a přitom střílí do vlastních řad. V nemocnici se pak náš hrdina setká s doktorem, který, zdá se, jako první chápe, co je to ten červený smích, ale vzápětí se také zblázní a přednese svou ochromující vizi budoucnosti, kdy vše zaplaví červená barva a on spolu s ostatními bláznů, „*veselými mládenci ohnivého smíchu*“ bude zabíjet, vypalovat a loupit, protože kdo tvrdí, že to nelze?⁶⁵ Po návratu domů se zmrzačený hrdina sám definitivně zblázní, zmocní se ho fanatická potřeba psát a brzo nato zemře. Po zbytek povídky se stává hlavním vypravěčem jeho bratr, jehož osud zakončený šílenstvím je též zpečetěn. Jednou v noci se mu mrtvý bratr zjeví a vysvětlí, o čem bez ustání píše. O červeném smíchu, který se mu jako cosi ohromného, krvavého, červeného vzápětí ukáže. „*To je červený smích. Kdykoliv země ztrácí rozum, propuká v takový smích. Ty přece víš, že země ztratila rozum. Zmizely květiny i písňe, je kulatá, hladká a červená jako hlava se skalpovanou kůží.*“⁶⁶

Podívejme se nyní zblízka na tapisérii *Červený smích*. Jak již bylo řečeno, i zde je na první pohled vidět krajina jako ústřední motiv. Plocha obrazu rozdělená v jedné třetině

⁶⁴ Z emailové korespondence s Jaroslavem Benešem, 31. 3. 2017.

⁶⁵ Leonid ANDREJEV: Červený smích, in: Zdeňka PRŮSTKOVÁ: Červený smích. Výbor fantastických povídek z ruské klasické literatury, Praha 1970, 222.

⁶⁶ Idem 240.

do dvou barevných polí evokuje obzor, světle modré nebe a tmavě šedou zemi, jako se jeví při západu slunce. Přesně tak se zem ukazuje i v Andrejevově povídce, ztmavlá pod žhnoucím nebem. Červená barva se rozpíná v nepravidelné rudé pavučině, ve středu nahuštěnější, nahoře mizející v tenkých vlásečnicích, rudá příze pečlivě propletená skrz naskrz modrou oblohou.

Barvy zvolené jako podklad odpovídají těm, které Kybalová jmenuje coby základní barvenou škálu tapisérií Jany Skalické, najdeme mezi nimi i šedou a nevýraznou modrou, červená se objevuje jen výjimečně.⁶⁷ Při četbě Andrejevovy povídky mi přijde zajímavá role, kterou v ní, kromě hlavní červené, hraje právě modrá barva. Ať už během sluncem rudě zalité pouti na bitevní pole přemítá hlavní hrdina nad světle modrou tapetou, co je doma v jeho pokoji, či se mu při pohledu na modré dělo najednou vybaví příjemné vzpomínky, asi na dětství či první lásku⁶⁸, vždy se jedná o návrat do doby, kdy byla jeho mysl ještě čistá. Červená, metafora šílenství, se tak pomalinku prožírá „příčetným“ modrým pozadím, svým celkovým tvarem pak rudý spletenec připomíná hrozivý krvavý úsměv.

Na první pohled možná tapisérie *Červený smích* nepůsobí tak temným dojmem, mám ovšem za to, že i kdyby zde nebyla reference k povídce známého ruského rozervance, bylo by jasné, že se nejedná o pouhé zobrazení podvečerní oblohy s červánky. V textu k výstavě se o pracích Jany Skalické dočítáme, že „*vnímáme definitivní tvar, který je na první pohled nenápadný, prostý, jehož prostota však neznamena bezobsažnost. Naopak – jsme-li ochotni věnovat její práci plnou pozornost, objeví se nám její osobitý svět, o němž vypovídá plně a nezkresleně.*“⁶⁹

Vedle zkoumání barev, ke kterému název i neustálá přítomnost červené tak moc svádí, je nutno nezapomínat, že se jedná o univerzální metaforu lidského chování, kterážto je ústředním motivem povídky *Červený smích* a nemusí se vázat výhradně k válečnému krveprolití. Důležitá je ona nemožnost pochopení zla ve společnosti, situace, která jedince, jenž si ji uvědomuje, zákonitě dohání k šílenství. Zajímavé je, že hlavní hrdina, před válkou literární kritik, se po návratu domů upíná k představě, že zase začne psát o krásných věcech a fotografovat tak jako dřív.⁷⁰ V umění tedy hledá útěchu a cestu, jak se nezbláznit.

⁶⁷ KYBALOVÁ (pozn. 60) nepag.

⁶⁸ ANDREJEV (pozn. 65), 201 a 204.

⁶⁹ KYBALOVÁ (pozn. 60) nepag.

⁷⁰ ANDREJEV (pozn. 65), 227.

Podíváme-li se na politickou a společenskou situaci u nás na samém počátku osmdesátých let, je takový pocit až nepříjemně snadné pochopit. S trochou nadsázky lze říct, že umělci v té době museli „červený smích“ slýchávat nejspíš velmi často.

4. DVORKY (1980–1984)

Na samém počátku 80. let sdílela Jana Skalická ateliér s Jaroslavem Benešem v Krokově ulici, kde naproti nim ve stejném domě měli svůj ateliér také manželé Horálkovi. Přátelili se spolu a rozhodli se na dvorku patřícím k tomuto nuselskému domu každý rok pravidelně na podzim uspořádat neoficiální výstavu, na kterou pozvali své známé a představili svou práci za uplynulou dobu. Těchto výstav bylo dohromady pět, první se konala v roce 1980 a poslední roku 1984.

O tom, jak probíhaly první čtyři výstavy, se lze přesvědčit z jedinečných dobových videozáznamů, které na 8mm kameru točil Karel Uldrych.⁷¹ V záběrech jsou zachycené přípravy pohoštění, instalace obrazů a fotografií, samotný průběh výstavy, návštěvníci i hudební doprovod, který zajišťovala dvojice muzikantů Petr Jünglink a Čiko.⁷²

Byť by se člověk měl vyvarovat použití klišé, jakým je spojení „dýchá atmosféra“, z těchto videí opravdu dýchá. Skupinky diskutujících, kouřících, fotících, hrajících a dobře se bavících převážně mladých lidí, pobíhající děti, místní černá kočka a k tomu nefalšovaně zvědavé pohledy sousedů věšících prádlo na okolních pavlačích působí neuvěřitelně příjemným a opravdovým dojmem. Pozorujeme Jaroslava Beneše, jak se rok co rok prochází ve stejném pruhovaném županu, který si bral na sebe speciálně při této příležitosti, Janu Skalickou, jak aranžuje květiny do vázy umístěné uprostřed dvorku, Jaroslava Horálka zatloukajícího hřebíky pro obrazy a pak už jen všechny čtyři umělce a jejich kamarády během výstavy, jak se usmívají a někdy mávají do kamery, když si všimnou, že jsou natáčeni. Více než o zdokumentování jednotlivých děl se tedy jedná o krátké filmy zachycující atmosféru a návštěvníky akce.

Celý dvorek se svými oprýskanými omítkami se na dva dny proměnil ve venkovní galerii s podomácku vyrobenými panely s grafikami a fotografiemi, obrazy rozvěšenými na dřevěných plaňkách vrátek a na okolních zdech, zkrátka všude, kde pro ně bylo místo. Výstavy neměly žádného kurátora ani dané společné téma, umělci si sami připravili, co a jak vystaví, a každý rok navrhli pozvánku, kterou potom rozeslali známým poštou. [16-18] Text pozvánek byl vždy prostý a zněl: *Výstava na dvoře, Horálek obrazy,*

⁷¹ Z rozhovoru s Jaroslavem Benešem, 31.3. 2017.

Digitalizované video záznamy na DVD z osobního archivu Jaroslava Beneše, jejichž originály jsou uloženy v Národním filmovém archivu. Jedná se o čtyři přibližně desetiminutové nahrávky, většinou černobílé, některé záběry z 3. a 4. výstavy jsou i barevné.

⁷² Z rozhovoru s Jaroslavem Benešem, 31.3. 2017.

*Horálková grafiky, Skalická textil, Beneš fotografie.*⁷³ Jen na plakátě ke třetí výstavě se autoři trochu více rozepsali, a dozvídáme se tak o tom, co oni sami považovali za důležité.

4.1. Účastníci výstav na dvore

„1) máme se rádi“⁷⁴ tímto bodem text začíná, následuje „2) společná atmosféra, pocit, názor“. Sdílené hodnoty pak manifestuje tato část: „Jsme pro reálný pohled na život bez okrašlovacích, zamlžujících, matoucích efektů – lpící na čistotě prostředků, věrnosti danému výtvarnému druhu. / vyrovnávat se se skutečností kolem nás / bez úniků / nevytváříme umělé světy ... Svoji práci se nechceme odreagovat od všedních problémů, které nás obklopují. Jsme v tom pořád namočený.“⁷⁵

Každý z nich měl svůj vlastní způsob uměleckého vyjádření, který zprostředkovával skrze odlišné médium, a přestože je spojoval životní názor, nelze v jejich případě mluvit o programové umělecké skupině. V krátkém sloupku věnovaném druhé výstavě na dvorku z roku 1981 píše Pavel Ondračka o potřebě mladých autorů, kteří nemají možnost vlastních souborných výstav, komunikovat s publikem a mezi sebou.⁷⁶ Přátelské setkání spojené s ukázkou vlastní tvorby tak bylo možností, jak se s touto potřebou vypořádat. Pro lepší představu o různorodosti vystavujících je třeba podat základní informaci i o zbylých umělcích, kteří se vedle Jany Skalické výstav na dvorku účastnili.

Jaroslav Horálek (1954–1991) byl malíř a restaurátor, absolvent AVU u prof. Františka Jiroudka, jehož umělecká dráha bohužel neměla kvůli předčasnému úmrtí dlouhého trvání. V době, kdy na dvorcích vystavoval své obrazy, se věnoval převážně figurální malbě. Jeho malířský rukopis je velmi expresivní, na svých plátnech vyobrazuje davy a skupinky lidí, hlavy „křiklounů“, některá evokují podobně úzkostné postavy, jakými jsou ty od Angličana Francise Bacona.⁷⁷ V druhé polovině 80. let se Horálek postupně vzdaloval zobrazování věcí a lidí a směřoval k ještě vyhraněnější a prozářenější barevnosti, abstraktnějším malbám plným emocí, kde už se lidské tělo rozpadá do

⁷³ Pozvánky na jednotlivé akce z archivu Jaroslava Beneše, viz obr. 16-18.

⁷⁴ Text na plakátu ke 3. výstavě na dvorku, září 1982, archiv Jaroslava Beneše.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Pavel ONDRAČKA: Dveře ateliérů otevřené, in: Tvorba, č. 50, 12/1981, 18.

⁷⁷ Idem.

jednotlivých fragmentů a „části údů v divokém barveném propletenci sugerují drama pohybu, změny, zápasu.“⁷⁸

Jeho žena Helena Horálková (nar.1955), grafička a malířka, která studovala volnou a užitou grafiku na Kunsthochschule ve východním Berlíně, se ve svých pracích stejně jako Horálek věnuje převážně figurálním námětům. Její grafiky působí silně malířským dojmem, nejčastěji používá techniku akvatinty. I když jsou menších formátů a provedená v kombinaci černé a bílé, mají díla Heleny Horálkové v mnohém velmi blízko k olejomalbám jejího manžela, hlavně co se týče míry exprese, zobrazení pohybu a čerpání inspirace ze situací okolního světa.⁷⁹

Fotograf Jaroslav Beneš (nar. 1946) prezentoval své černobílé fotografie tajemně minimalistické městské krajiny a moderní architektury. Světla a stíny, lesklé plochy mramorových obkladů stanic pražského metra, zachycující podivně chladnou atmosféru podchodů v čase, kdy už tudy neprochází skoro žádní lidé. Zajímá ho „*pocit člověka v současném světě, v prostředí, které si sám pro sebe vytvořil a které se na něho přenáší.*“

⁸⁰ Výsledky techniky, kterou používal, byly tzv. kontakty, tedy velkoformátové fotografie, jež jsou kontaktní kopií negativu. O tomto způsobu focení říká: „*Nepřemýšlím o zvětšování či zmenšování, ale komponuji do formátu, který mi vyhovuje a který je vlastně daný. Později k tomu přibyla radost z pomalé, ale důkladné práce s velkou kamerou, klid, soustředění – celý komplikovaný rituál, který mne nutí k usebrání.*“⁸¹

Je zajímavé, že i přes všechny odlišnosti můžeme najít u Jany Skalické a Jaroslava Beneše společné charakteristiky jejich práce, jakými jsou soustředěnost, pečlivost a vytrvalost.

4.2. Alternativní způsoby vystavování v 80. letech

Dvorek činžovního domu uprostřed města je specifický prostor na pomezí mezi soukromým a veřejným. Je skrytý před zraky ulice, ale zároveň společný všem obyvatelům domu a vstoupit na něj může kdokoliv. Výstavy na dvorku v Krokově ulici zatím nejsou podrobněji zpracovány a nebyl k nim v době jejich konání napsán odborný

⁷⁸ Eva NEUMANNOVÁ: Jaroslav Horálek. Zápas s drakem. Katalog výstavy Galerie umění Karlovy Vary, 2015, 5.

⁷⁹ Jana ŠÁLKOVÁ: Helena Horálková grafika. Jaroslav Horálek obrazy. Katalog výstavy Galerie bratří Čapků, Praha 1988, nepag.

⁸⁰ Text na plakátu ke 3. výstavě na dvorku, září 1982, archiv Jaroslava Beneše.

⁸¹ Jaroslav Beneš, in: Jan KRÍŽ / Bohumír PROKÚPEK: Český dřevák, Praha 2006, nepag.

text⁸², můžeme je však zařadit jako jeden z příkladů alternativního způsobu vystavování na počátku 80. let, tedy v době, kdy bylo pro oficiální sférou nepřijímané umělce pořádání více či méně utajených výstav v prostorách ateliérů jednou z možností, jak konfrontovat svou práci s ostatními umělci a názorem publika.

Takovéto konfrontace měly v našem prostředí tradici už od 60. let.⁸³ V letech sedmdesátých se konaly například výstavy organizované Marií Mžkovou ve vypůjčeném ateliéru Na mlynářce a posléze v ateliéru jejího muže Josefa Mžyky v Hradešínské ulici. Tyto akce byly ale opravdu utajované, nemluvílo se o nich po telefonu a nic se nepsalo, dodnes jsou tak zaznamenány jen skrze fotografie Václava Touška.⁸⁴ Na přelomu 70. a 80. let započala řada neoficiálních výstav mladých absolventů AVU, první se konala na dalším důležitém místě setkávání – v ateliéru Magdaleny Jetelové v Tiché Šárce, další na chodbě Makrobiologického ústavu v Krči nebo v ateliéru architekta Petra Kováře.⁸⁵ Nejmladší generace pořádala také od roku 1984 své *Konfrontace*, první v ateliéru Jiřího Davida a poslední v roce 1987 na dvoře ve Špitálské ulici v Praze-Vysočanech.⁸⁶

Bylo by však mylné *Výstavy na dvorku* čtveřice Horálek-Horálková-Skalická-Beneš označovat za *konfrontaci* ve stejném smyslu jako výše zmiňované. Jednalo se o každoroční výstavy stejné skupinky umělců, kteří vedle sebe pracovali celý rok a navzájem své práce znali. Uspořádat si vlastní výstavu tak byla možnost, jak je představit přátelům a známým. Jednalo se tedy o akce komorního rázu, které nebyly ani příliš utajované, pozvánky se rozeslaly poštou a informoval o nich i článek v časopise *Tvorba*.⁸⁷

Stejně tak název může asociovat jiné kolektivní výstavy z počátku 80. let, malostranské a plánované staroměstské dvorky, ty mají ale jiný charakter. Jednalo se o objekty a instalace, které ve většině případů reagovaly na daný prostor, i když některé z nich přežily déle než po dobu konání akce. Oproti tomu díla vystavená v Krovově ulici byla na dvoře nainstalována, ne však přímo pro něj koncipována. [20]

⁸² O fotografiích Jaroslava Beneše a výstavách na dvorku píše ve své diplomové práci Tereza Hrušková., in: Tereza HRUŠKOVÁ: Druhý plán: Hraniční polohy fotografie a jejího vystavování mezi osmdesátými a devadesátými lety 20. století (diplomová práce na VŠUP v Praze), Praha 2016, 35.

⁸³ Dvě neveřejné ateliérové Konfrontace se odehrály roku 1960 Praze, 16.3. v ateliéru Jiřího Valenty a 30. 10. u Aleše Veselého. Účastnila se jich skupina umělců, do které patřili, vedle Veselého a Valenty, Jan Koblasa, Zdeněk Beran, Čestmír Janošek a další., in: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Infromelní projevy, in: Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění VI/2, Praha 2007, 135.

⁸⁴ Marie MŽYKOVÁ: Zpráva o výstavách v ateliéru Josefa Mžyky, in: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 6) 64.

⁸⁵ KLIMEŠOVÁ (pozn. 1) 405-406.

⁸⁶ ŠVÁCHA / PLATOVSKÁ (pozn. 83) 723.

⁸⁷ ONDRAČKA (pozn. 76) 18.

4.3. Od tapisérie k igelitům

Jana Skalická na prvních dvou Výstavách na dvoře vystavovala některé z tapisérií, které byly též součástí výše zmiňované výstavy v Divadle Drak v prosinci 1981. Záramované tapisérie poměrně malých rozměrů byly na první výstavě rozvěšeny kolem vchodu do domu, a lze mezi nimi rozlišit i 13 x 13 cm velký *Pád* [23].⁸⁸ Ten se na rozdíl od ostatních pozdějších prací vyznačuje velkou jednoduchostí a grafickým zobrazením padajícího okřídleného stvoření, které bylo na pozadí zvoleného monofilu vyšité za pomoci stroje, jak napovídá mechanicky přesné rozmístění stehů. Tematické pádu věnovala posléze Skalická celou sérii, o které se zmiňuje Marcela Pánková, a je zajímavé, že kromě metaforické roviny, kterou za pády můžeme hledat, vzpomíná i na to, že tehdejší ateliér se nacházel v těsné blízkosti v Praze nechvalně proslulého Nuselského mostu.⁸⁹

Již v roce 1981 začíná Skalická poprvé do svých textilních výtvorů zapracovávat kusy igelitů, takovými kombinacemi materiálů jsou *Děšť*, *Pád*, *Hra na tichou poštu* a *Přelet*, a vznikají i první kompletně igelitové závěsné práce.⁹⁰

Na třetí výstavě na dvorku v roce 1982 už Jana Skalická nevystavovala svá díla venku na dvoře s ostatními, nýbrž si pro tento účel zvolila ateliér Jaroslava Horálka, který jí ho po dobu trvání výstavy přenechal. Okna byla zatemněna a místnost zcela zbavena venkovního přirozeného světla, takže se o světelnou atmosféru postaraly kužele umělého osvětlení. Na stěnách byly rozvěšené tapisérie, u kterých byly oproti začátkům větší nejen rozměry, ale i celková expresivnost zapříčiněná právě kontrastem mezi textilem a umělým materiálem, do kterého se zapouští konce tkaniny či je jím zaplněný vystřižený obdélník uprostřed látky, a proniká tak skrze něj světlo reflektoru. Nepřehlédnutelné jsou i velké igelitové „plachty“ zavěšené u stropu, díky kterým se místnost, alespoň na fotografiích, proměňuje v jakousi snovou jeskyni s rozbouřenou transparentní hladinou rozepjatou nad hlavami příchozích. [22,24]

Bohužel díla, která Jana Skalická vystavovala uvnitř domu, nejsou na videích ze 3. a 4. výstavy zaznamenaná, možná kvůli nedostatku světla pro kameru, na fotografiích z výstavy v roce 1983 však vidíme závěsné dílo již celé vytvořené z průhledného igelitu,

⁸⁸ Ten byl poté reprodukován v Milena LAMAROVÁ: Mezi tapisérií a grafickým objektem, Umění a řemesla 3/1985, 60.

⁸⁹ Marcela PÁNKOVÁ: Igelity Jany Skalické, Horská Kamenice 1990, text k výstavě Jany Skalické v ÚKDŽ v roce 1990, archiv Jaroslava Beneše, nepag.

⁹⁰ SKALICKÁ (pozn. 8).

na kterém jsou navíc kontrastní černé pruhy. Pozvánka na pátou výstavu pak byla dokonce celá vytištěná na kousku igelitu. [18]

Přechod od čistě textilních prací k použití nového materiálu – igelitu, proběhl velmi záhy, jelikož se zdálo, že tento více vyhovuje výtvarným záměrům autorky, práce s ním je odlišná, byť Skalická používá stále některé podobné postupy, jako je prošívání a „záplatování“ plochy, jež je záměrně destruována. Ke změně mohlo vést i to, jak materiál ovlivňuje výsledný dojem z díla, a i když umělkyně sledovala jak za použití textilu, tak igelitu stejný problém – světelné ohnisko, na každý z těchto dvou prostředků reagovali diváci jinak. V prvním případě někdy docházelo k tomu, že „*krásná hmota*“ přehlušila původní záměr.⁹¹

První práce s novým materiálem jsou kombinací průsvitného igelitu a transparentní řídké textilie. Pánková tyto průsvitné části zakomponované do textilní struktury považuje za symbol prázdna, „*novodobé memento mori*“ a také obecnou lidskou zkušenost, jakou může být „*marnost chtění v protikladu k dané osudovosti*.“⁹²

Pro představu, jaká byla dobová reflexe těchto děl, jež vznikla v první polovině osmdesátých let, cituji článek Mileny Lamarové, ve kterém je autorka situuje mezi tapisérii a grafický objekt a nazývá je „*objekty-tapisérie, v nichž je textilní materiál redukován do polohy pomocného média s potlačenou osobitostí. Stává se grafickým, dvourozměrným znakem na ploše, která je monochromní, ale rozehrává se pomocí světla do bohaté valérové škály od nehmotné, průsvitné, bílé, šedé až k agresivně leskle černé*.“⁹³

Je ovšem třeba podotknout, že volba právě obyčejných igelitových fólií byla zapříčiněná i nekomplikovanou dostupností a nízkou cenou tohoto materiálu.⁹⁴ Jedinečnost výsledných prací, které se Skalické za jeho použití podařilo vytvořit, tak do jisté míry vycházela z těchto okolností. Při hledání souvislostí s uměním druhé poloviny 20. století a příkladů dalších umělců prozkoumávajících možnosti i limity umělé hmoty se nelze vyhnout myšlence, že kdyby měla Jana Skalická na výběr, možná by sáhla i k jiným transparentním látkám, jako je například latex, plexisklo apod. To však zůstává pouze domněnkou a v prvé řadě nelze zapomínat, že díla nevznikala v New Yorku, nýbrž uprostřed normalizační éry v Československu, a přestože jsem přesvědčená, že to není

⁹¹ PÁNKOVÁ 1990 (pozn. 89) nepag.

⁹² Idem.

⁹³ LAMAROVÁ 1985 (pozn. 88) 60.

⁹⁴ PÁNKOVÁ 1990 (pozn. 89) nepag.

hlavní optika, skrze kterou bychom se na ně měli dívat, tato výchozí situace na ně zřejmě měla velký vliv.

5. IGELITY

„Umělá hmota, která je něčím víc než jen pouhou substancí, proto představuje samotnou ideu své vlastní nekonečné transformace. [...] Ostatně právě v tomto ohledu je hmotou zázračnou: zázrak je vždy nějakou náhlou proměnou přirozenosti. Umělá hmota zůstává skrz naskrz poznamenána následujícím udivujícím faktem: není ani tak předmětem, jako spíše stopou určitého pohybu.“⁹⁵

Roland Barthes, *Umělá hmota*

Roland Barthes se ve svém eseji věnuje fenoménu všudypřítomné umělé hmoty zachvacující svět, její podstatě, typickým vlastnostem a záhadě přeměny prvotní látky do výsledného tvaru produktu.

Umělá hmota je fascinující, ze všech člověkem vynalezených materiálů má snad tu největší škálu podob, dokáže se přizpůsobit jakémukoliv tvaru, který od ní požadujeme, a dokonce i téměř cokoliv napodobit.⁹⁶ Hlavně je to ovšem prvek, který je pro člověka naší doby něčím tak obyčejným, že vnímat ho jako něco jiného než jen materiál vhodný k užitku, tedy jako umění, pro něž kategorie „užitečnosti“ nehraje žádnou roli, se zdá téměř nemyslitelné. Barthes dále píše, že je umělá hmota „první magickou látkou, jež se propůjčuje prozaičnosti, je tomu tak ovšem právě proto, že tato prozaičnost je triumfální příčinou její existence: nepřirozenost se poprvé vztahuje na něco běžného, a ne na něco vzácného.“⁹⁷

Jana Skalická pracuje s velmi specifickým druhem umělé hmoty, jakým je tenká fólie PVC, která je měkká, průsvitná a snadno poničitelná, tedy přesným opakem charakteristik, jež mají plastové výrobky popisované Barthesem. Přesto však zde zůstává onen moment proměny materiálu, zvláště v případech, kdy Skalická igelit teplem žehličky „sešívá“ a různě modifikuje.

Autorka si byla vědoma i nevýhod, které s sebou jeho užití přináší, že rychle stárne a ztrácí svůj původní vzhled: „Chytá rychle špínu, je brzo zaprášený a umačkaný. Při denním světle vypadá jako šedivej hadr. Ale já jsem k němu tak začala přistupovat, a je to moje volba a počítám s tím.“⁹⁸

⁹⁵ Roland BARTHES: Umělá hmota, in: Mytologie, Praha 2004, 96.

⁹⁶ Idem 97.

⁹⁷ Ibidem 98.

⁹⁸ Jana Skalická, in: PÁNKOVÁ 1990 (pozn. 89) nepag.

Ve světle předchozí Barthesovy úvahy o umělé hmotě se zdá, že i přes všechny potíže, jaké použití igelitu může zapříčinit, se Janě Skalické daří tento materiál vyprostit z oné prozaičnosti, učinit z nepřirozeného, ale běžného, něco vzácného.

5.1. Plasty v českém umění a Artchemo 68-69

Když začala v první polovině 80. let Jana Skalická používat jako svůj výrazový prostředek igelit, nebyl to rozhodně v historii českého umění první případ práce s umělými materiály, avšak od doby, kdy se v tomto ohledu u nás ve větší míře experimentovalo, uběhlo tehdy již jedno desetiletí.⁹⁹

Šedesátá léta a s nimi spojené obecné nadšení z nových technologií a „materiálů budoucnosti“ se razantně promítlo nejen do užitého umění, ale plasty a jiné lehké materiály užívali někteří umělci i ve své volné tvorbě. Na fotografii z katalogu k výstavě *Socha a město* v Liberci tak vidíme například přenášení části z plastiky *Motýlí křídla* od Jiřího Nováka, která je vyrobená z laminátu, a tudíž dost lehká na to, aby ji člověk unesl na ramenou bez větších obtíží.¹⁰⁰ [25] Jiří Novák pracoval s plastickými hmotami již od 50. let, pomohl například odlít do PVC reliéf Vladimíra Janouška na výstavu Expo 58 v Bruselu. S lehkostí materiálu dobře korespondovaly i motivy Novákových plastik pojmenované *Křídlo* nebo *Rychlost*.¹⁰¹

Zřejmě jedinou zorganizovanou událostí zaměřující se speciálně na umění vytvořené z plastových hmot bylo sympozium nesoucí název Artchemo pořádané Východočeskou galerií v Pardubicích, jehož dva ročníky se uskutečnily v letech 1968 a 1969. Komisařem, který doporučoval účastníky sympozia a v roce 1970 připravil výstavu toho nejlepšího z obou ročníků v pražské Špálově galerii, byl Jaromír Zemina, v té době působící v Národní galerii.¹⁰² Smělým cílem sympozia bylo prozkoumávat a vynalézat nové materiály a jejich užití ve výtvarném umění, kdy se umělci o technickém provedení radili s odborníky z oboru a jejich návrhy byly realizovány za využití současných technologických výtvarných ze světa umělých hmot. Sami umělci většinou logicky žádnou hlubší znalost těchto procesů neměli a v některých případech kvůli špatné

⁹⁹ PÁNKOVÁ 1990 (pozn. 89) nepag.

¹⁰⁰ Ivona RAIMANOVÁ: *Socha a město*. Katalog výstavy Liberec 1969, nepag.

Jan WOLLNER: *Kolik váží socha? Poznámky k dematerializaci československého umění 60. let*, in: Edith JEŘÁBKOVÁ / Dominik LANG (ed.): *Lapidárium. Ateliér sochařství UMPRUM*, Praha 2014, 61.

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² Hana MANDYSOVÁ, in: *Artchemo 1968/1969*. Katalog výstavy Pardubice 1994, nepag.

komunikaci a nedostatku času odborníků vymýšlet způsoby, jak nápady uskutečnit, zůstala díla pouze ve fázi návrhu.¹⁰³

Dohromady se obou ročníků Artchema zúčastnilo deset umělců. Přizvanými na první ročník byli: Jozef Jankovič, Karel Malich, Karel Nepraš, Miloš Ševčík [26], Věra Janoušková [27] a Miloš Urbásek. Druhého a zároveň posledního pardubického sympozia se pak účastnili Jan Hendrych, Stanislav Kolíbal, Václav Mergl a Rudolf Vorláb.¹⁰⁴ Každý z umělců využíval příležitosti vyzkoušet si jinak nesnadno dostupné výrobní procesy po svém, někteří pracovali s pryskyřicí, jiní s plexisklem.

Celý projekt sympozií Artchemo neměl dlouhého trvání a ani se nenaplnily původní vize, jako bylo například přizvání i zahraničních umělců. Hned první ročník byl nešťastně přerušen srpnovými událostmi a v nově nastolené situaci už po roce 1969 nebylo pro další pokračování místo. Výstava ve Špálově galerii tak byla tečkou, na kterou se již nikdy nenavázalo. Mnohé exponáty kvůli špatnému zacházení a křehkosti některých použitých materiálů zanikly a také katalog, který byl připravený, nebyl povolený k prodeji. Tuto krátkou kapitolu našeho umění připomněla až v roce 1994 výstava mapující oba ročníky a díla, jež se do té doby dochovala.¹⁰⁵

5.2. Technika práce s igelitem

Zásadní rozdíl mezi „plastovým uměním“ z Artchema a igelity Jany Skalické je ten, že v prvním případě se jedná o pokusy vytvořit umění z velmi nevšedních materiálů, kdežto v druhém o reinkarnaci „chudého materiálu“ – igelitu. Obyčejného, všudypřítomného a často krajně neestetického prvku současného světa.

Skalická si pro své účely vymyslela vlastní techniku práce s igelitem. V nejstarších kombinovaných závěsných tapisériích jej propojuje s látkou [29], vzniká tak napětí mezi optickými kvalitami jednotlivých částí. Igelit tepelně upravovala elektrickou žehličkou [28], sešívala a prošívala na šicím stroji, v případě některých prostorových objektů bylo přesně střižený, žehličkou zatavený „obal“ možné sundat z drátěné konstrukce, jako by to byla transparentní kůže potahující kovovou kostru.¹⁰⁶

¹⁰³ Z těchto důvodů nebyly realizovány práce umělců pozvaných na Artchemo 69 Jiřího Bieleckého a Dalibora Chatrného. MANDYSOVÁ (pozn. 102) nepag.

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ PÁNKOVÁ 1990 (pozn. 89) nepag.

Na příkladu závěsného igelitového díla z roku 1984 [30] je vidět způsob, jakým autorka přistupuje ke zpracování povrchu, který v jemných, nepravidelných svislých liniích zažehluje. Tenká průsvitná fólie se tak mění na strukturu v něčem připomínající kůru stromu, ve spodní, zužující se části se rozpadá, stejně jako postupně trouchnivějící dřevo v lese. Dílo zůstalo bez názvu a tento popis je samozřejmě pouze volnou asociací, jisté však je, že tato struktura doslova vyplouvá na povrch hlavně díky kuželu umělého osvětlení, který ji činí viditelnou. Světlo je ostatně fundamentální složkou všech prací Jany Skalické.

6. SVĚTLO

Jistě, ať už se jedná o jakoukoliv věc, kterou naše oči pozorují, nebyly by toho schopné, pokud by onu věc neozařovalo dostatečně silné světlo. V případě transparentních materiálů, jako je sklo, čiré plexisklo nebo právě tenká vrstva igelitu, je ovšem to, jakým způsobem světlo na ně dopadá a skrz ně prochází, zcela určující. Kdybychom tenkou igelitovou fólii perfektně napnuli přes tabulku okna, vůbec ji neuvidíme, pokud ji natáhneme na zeď, uvidíme ji jen proto, že se bude více lesknout než omítka okolo, zkrátka vždy záleží na tom, jak se transparentní věci staví ke zdroji světla.

Na začátku práce s igelitem se Jana Skalická s těmito optickými vlastnostmi průsvitných fólií vypořádávala za pomoci umělého osvětlení. Kužely světla evokující divadelní jeviště vytvářejí svou intenzitou výrazné kontrasty světla a stínu. Odlesky reliéfně zpracovaného povrchu se mění v závislosti na nastavení úhlu, jakým na něj umělé světlo dopadá. Podobné prvky manipulace se světlem můžeme hledat například v dílech představitelů tzv. kinetického umění, ta ovšem světelné efekty produkují před zraky diváka sama svým pohybem, kdežto pro to, aby něco takového bylo možné spatřit na statických dílech Jany Skalické, je třeba, aby divák rozpohyboval sebe. Tím, že se přemísťuje ze strany na stranu a stále přitom upíná zrak na povrch igelitu, se najednou statický objekt osvětlený statickým světlem rozpohybuje spoustou malých odlesků, třpytí se stejně jako hladina řeky, ožívá.

Důležitým zlomem je u Skalické zapojení černé barvy do jejích závěsných prací. Černá je absolutním protikladem průzračné bezbarvosti čirého igelitu, žádné světlo jí neprojde, černá je tma. Někdy mají černé kusy podobu jakýchsi „záplat“ nebo geometrických forem vytvářejících jednoduché kompozice a využívajících jen černé a bílé, jindy je celá plocha z černého igelitu a světlo prochází otvory, které vznikly narušením matérie.

Postupem času se od umělého osvětlení přesouvá Skalická stále více ke světlu dennímu, jak uvnitř v galerii, kde už zcela nezatemňuje okna, tak svěšením svých igelitových objektů zcela do režie přirozeného světla v exteriéru.¹⁰⁷

Příkladu výstavy, kde ovšem ještě hrálo hlavní roli umělé scénograficky pojaté osvětlení, je věnována následující podkapitola.

¹⁰⁷ PÁNKOVÁ 1990 (pozn. 89) nepag.

6.1. Kulturní matiné Na Chmelnici

První rozsáhlejší veřejnou prezentací igelitových děl Jany Skalické byla společná výstava s Romanem Havlíkem, která se pod názvem *Kulturní matiné* odehrála ve dnech 2. - 5. 7. 1987 v prostorách Junior klubu Na Chmelnici.¹⁰⁸

Tento klub fungoval od roku 1981¹⁰⁹ v Koněvově ulici na pražském Žižkově v místech, kde byl předtím diskoklub, pozici dramaturga zastával Luboš Schmidtmajer a o výstavní program se staral Joska Skalník. Díky programu, který zahrnoval koncerty mnoha dnes již ikonických kapel, jako jsou Psí vojáci a Hudba Praha, nebo zpěvačky Ivy Bittové, se klub stal jedním z důležitých center alternativní kultury, podle vlastních slov Josky Skalníka byl dokonce v 80. letech „nejvýznamnějším místem nezávislého kulturního dění u nás.“¹¹⁰ Kromě koncertů se zde tedy pravidelně odehrávaly i výstavy současného umění, které v té době zůstávalo mimo oficiální výstavní síně, mezi celou řadou vystavujících umělců můžeme zmínit Ivana Kafku, Tomáše Rullera, Margitu Titlovou, Josefa Hampla, Aleše Lamra nebo Petra Císařovského. Dále se zde konaly i různé přednáškové cykly, například Bohumil Mráz přednášel o umění 20. století za projekce francouzských filmů.¹¹¹

Společná výstava představující grafiky Romana Havlíka a grafické objekty Jany Skalické byla každý den od 17 hodin doprovázená hudebním programem, o který se postarali Havel - Vácha duo, Pavel Richter a přátelé, Ivan Hlas, Pavel Cingl, Dan Kohout, Jan Štolba a Aleš Ogoun.¹¹²

Roman Havlík (1952-2000) vystavil své černo-bílé kaligraficky působící obrazy ze série *Linie a Tvar* z let 1984-1987, k jejichž vytvoření používal několik vrstev průsvitného hedvábného papíru, přičemž akrylovou barvu a tuš nanášel na jednotlivé vrstvy různě a papíry také muchlal, prořezával či jinak deformoval.¹¹³ V tom lze zajisté hledat určité podobnosti s prací Jany Skalické, avšak Magdalena Juříková ve svém textu podotýká, že „jejich společná výstava nebyla tak zcela konstruktivním setkáním. Vznikla

¹⁰⁸ Program akce Kulturní matiné z archivu Jaroslava Beneše; video záznam z akce, délka 9 minut.

¹⁰⁹ Klub existuje dodnes, po rekonstrukci v roce zde byla zahájena činnost pod jménem Nová Chmelnice, <http://www.novachmelnice.cz/o-nas/> vyhledáno 24. 4. 2017

¹¹⁰ Joska SKALNÍK: Kulturní aktivity Na chmelnici, in: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1996 (pozn. 6) 32.

¹¹¹ Idem.

¹¹² Program z akce Kulturní matiné z archivu Jaroslava Beneše.

¹¹³ Markéta KRÁLOVÁ: Roman Havlík (1952-2000), bakalářská práce Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2008, 27.

spíše na základech oboustranného ‚tušení souvislostí‘ a přes určité společné přístupy k tvorbě zůstávají nezávislými individualitami. “¹¹⁴

Jana Skalická na výstavě prezentovala velkoformátové závěsné „igelitové obrazy“, na pozvánce označené jako grafické objekty, které vytvořila v průběhu předešlých let, a zároveň ještě i některé textilní práce předznamenávající přechod k igelitům. Na rozdíl od Havlíka se tak nejednalo o zcela ucelený soubor děl, zato pro mnohé byly práce Skalické zajisté velkým překvapením, neboť je doposavad nemohli vidět takto pohromadě.¹¹⁵

Velmi zajímavě byla na této výstavě řešená instalace jednotlivých děl. Středobodem výstavního prostoru se stala křížová konstrukce se čtyřmi rameny, na nichž byla natažená bílá látka a sloužila jako výstavní panel pro zavěšení igelitů. [33-34] Nápad na toto řešení přišel od Jaroslava Beneše, Jana Skalická ušila bílé plachty a společně jej sestavili z materiálu, který měli při ruce.¹¹⁶ Na videu z vernisáže je vidět, že tato „paravánová“ instalace byla zhruba o metr vyšší než člověk, a tak vlastně vytvořila úplně nové členění místnosti.¹¹⁷ Díky ní se závěsným dílům, byť plasticky pojednaným, ale stále plochým a tenkým, podařilo ovládnout celý prostor. Černé stěny sálu dokreslují černo-bílé kontrastní pojednání celé výstavy. Je možné pozorovat rozdílné působení igelitových obrazů instalovaných před černým pozadím, které jsou vždy o kus odsazené od zdi, a těch na bílém zvlněném a mírně též transparentním bílém pozadí. V prvním případě části z černého igelitu splývají s pozadím a dávají vyniknout struktuře mléčně průsvitného zbytku, v druhém naopak průsvitné části téměř nejsou vidět, a o to jsou černé „záplaty“ výraznější.

Jednotlivé grafické objekty bychom mohli obecně rozdělit do dvou skupin, podle toho, jestli jsou spíše minimalisticky a geometricky pojaté, anebo nepravidelně organicky tvarované někdy svým deformovaným povrchem připomínající až informální tendence. Mezi první lze zařadit objekty z průsvitného igelitu doplněné pouze tenkými černými a občas žlutými pruhy, černými trojúhelníky anebo sestávající z černého igelitu, ve kterém je prořezaná pravidelná mřížka vytvářející plastický efekt. Do druhé kategorie by pak

¹¹⁴ Magdalena JUŘÍKOVÁ: text k výstavě Skalické a Havlíka v Junior klubu Na Chmelnici 1987, archiv Jaroslava Beneše, nepag.

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ Z rozhovoru s Jaroslavem Benešem, 31.3. 2017.

¹¹⁷ Video záznam z akce, délka 9 minut, archiv Jaroslava Beneše.

spadalo velmi emocionálně působící dílo vystavené na černém pozadí, s proděravělými kulatými otvory, v něčem připomínající obří zvětšeninu přírodní buněčné struktury. [31]

Jediná vystavená práce, u které je jasná symbolika nejen díky názvu, ale i rozpoznatelnému tvaru, je dílo pojmenované *Gilotina*. [32] Poměrně drsný námět zvláště nekoresponduje s lehkostí a průzračnou křehkostí použitého materiálu a tvarem na první pohled spíše připomínajícím duhu. Vytváří tak napětí mezi formou a obsahem.

Co je zde ovšem stále zásadní, je způsob, jakým je celá instalace nasvícená. Díky kuželům silného světla z reflektorů zde vzniká nevídaná hra světla a stínů, podpořená různou transparentností děl i celé konstrukce uprostřed. Je možné, že k této až divadelní scénografické estetice měla Jana Skalická blízko už od dob, kdy v Plzni trávila hodně času v divadle, kde v té době pracoval Jaroslav Beneš.¹¹⁸ Jisté je, že je to umělé osvětlení, které celé výstavě dodalo přímo okouzující atmosféru, a nejen jí, ale i večerním koncertům, které se v rámci Kulturního matiné odehrály.

¹¹⁸ Z rozhovoru s Jaroslavem Benešem, 31.3. 2017.

7. PROSTOR

Jak už bylo naznačeno v předchozí kapitole, nejen světlo, ale i samotný prostor, ve kterém se dílo nachází, a které později i svou přítomností v něm přetváří, je podstatou děl Jany Skalické. Světlo a prostor jsou spolu neoddělitelně spjaté. Závěsné igelitové tapisérie si pro svou průsvitnost a světelné efekty přímo žádají nebýt pověšené přímo na stěně, nýbrž tak, aby jejich kvality dobře vynikly. Osvětlení přitom nemusí být vždy umělé, o čemž se lze přesvědčit například na fotografiích z Rockfestu 88, který se uskutečnil v Praze v Paláci kultury.¹¹⁹

Gilotina a další černo-bílé igelitové obrazy doplněné tlustými svislými pruhy černého igelitu zde byly zavěšené před obrovskými okny budovy Paláce kultury, tudíž skrze ně proudilo denní světlo. Tato lehká vznášející se díla svou elegantní jednoduchostí skvěle dokreslují strohou moderní architekturu a plně využívají její světelnosti [35-36]. V prostoru budovy přímo ztělesňující tehdejší režim, jakou byl Palác kultury, se navíc ocitají v úplně jiném kontextu než na alternativní scéně klubu Na Chmelnici. Právě taková *Gilotina*, popravčí stroj, nabývá s tímto umístěním dalších konotací, ať už metaforických, či bohužel až příliš konkrétních. [35] Na dvou fotografiích *Gilotiny* si můžeme všimnout na první pohled nepatrných rozdílů, které ukazují, že Skalická buďto stejné téma zpracovala víckrát, anebo původní pozměnila. [32, 35]

Ke konci 80. let už začíná Jana Skalická používat kovové konstrukce, do kterých napíná igelit. Příkladem tohoto postupu může být její tapisérie pro Musaion vytvořená pro stejnojmennou výstavu, o které již byla zmínka v první kapitole. Skalická svou práci nezavěšuje, nýbrž opírá o zeď tak, že černá přední část se vyklání do prostoru a zezadu je vyvažována dalším kovovým rámem s průsvitným igelitem, se kterým svírá ostrý úhel. [9]

Výstava, na které představila Jana Skalická zcela autonomní prostorové objekty z igelitu a kovu a zároveň ještě některé závěsné grafické objekty dále navazující na linii děl vystavených v roce 1987, se uskutečnila v zimě roku 1989 opět v Junior klubu Na Chmelnici.

¹¹⁹ Součástí hudebního festivalu Rockfest v Paláci kultury v letech 1987-88 byla i výstava současného výtvarného umění, zahrnující kromě sochy a malby též instalace a performance, účastnit se mohli i „neprofesionálové“ (nevidovaní umělci) a organizátorkou výtvarné akce byla Ivona Raimanová, in: Ivona RAIMANOVÁ: Za uměním na Rockfest, in: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1996 (pozn. 6) 174.

7.1. Situace Na Chmelnici

Druhá výstava v Junior klubu, tentokrát společná s Milanem Kozelkou a Václavem Stratilem, probíhala ve dnech 10.-12. ledna 1989. Jednalo se stejně jako v předchozím případě o kulturní akci spojenou s koncerty, tentokrát vystoupili Pavel Richter a přátelé, Jiří Charypar a Karel Bubuljak a poslední ze tří večerů Vojtěch Havel a hosté.¹²⁰ Celá událost nesla název *Situace* a v krátkém novinovém článku informujícím o jejím konání se dočítáme, že „koncerty začínají v 19:30 a končí až ve chvíli, kdy bude scházet inspirace navozená situací. Divák se tu může stát aktivním tvůrcem atmosféry, prostě spolutvůrcem *Situace*.“¹²¹

Václav Stratil (nar.1950), se kterým se Jana Skalická společně účastnila již rok předtím *Festivalu experimentálního umenia a literatury* na Slovensku, vystavil na Chmelnici své rozměrné kresby. Na podlaze pak byla k vidění instalace vytvořená ze dvou píšťalek, písku a pečlivě poskládaných kamenů a klacíků nabarvených výraznými barvami nesoucí se v duchu jakési šamanské estetiky, která byla pravděpodobně dílem třetího účastníka, multimediálního umělce, performeru a literáta Milana Kozelky (1948-2014).¹²²

Soubor prezentovaných děl Jany Skalické obsahoval dvě velké závěsné práce kombinující transparentní a černý igelit, místy s akcenty žluté, a tentokrát už i tři zcela prostorové objekty s kovovou konstrukcí. [37]

Dva černé obdélníky ve středu jednoho ze závěsných igelitů se naklánějí ven, až kousek přesahuje přes okraj průsvitného igelitu a tím, i když stále v ploše, opouští tyto geometrické útvary svůj původní rámec. Dlouhé podélné „škrábance“ na povrchu černého igelitu v něčem evokují prořezávaná plátna Lucia Fontany.¹²³ [38]

Stejně jako tomu bylo již u některých dříve zmiňovaných děl, je základem dvou ze tří prostorových objektů kovový rám, na němž je napnutý igelit. Větší z nich je několik

¹²⁰ Plakát s programem akce *Situace*, archiv Jaroslava Beneše.

¹²¹ Novinový výstřižek v archivu Jaroslava Beneše, článek s názvem *To je Situace*, autor podepsán „uly“. Byl napsán před vernisáží a některé informace se neshodují s výslednou podobou výstavy, jak je vidět na videozáznamech. Píše se zde například, že Milan Kozelka představí videoprojekt, ale žádný takový nakonec na výstavě nebyl.

¹²² K výstavě se mi nepodařilo dohledat podrobnější text, který by přesně určoval, kdo byl autorem jednotlivých děl. Ale velká kresba visící na stěně vypadá jako ostatní Stratilovy kresby z 80. let.

¹²³ Fontanovy řezy do plátna, jimiž řeší prostor za ním, jsou jistě odlišného charakteru, princip destrukce plochy řezáním je zde však společný.

metrů dlouhá průsvitná stěna, jednoduchá, nijak nenarušená plocha, která jako by spíše vymezovala prostor pro další díla.

Před větší „stěnou“ stojí menší konstrukce pojmenovaná *Chrámeček*, tvarem opravdu připomínající malé stavení, transparentní s černými záplatami, které se při různém úhlu pohledu, když splývají s tmavým pozadím sálu, jeví jako díry skrz naskrz. [39]

7.1.1. Kolektivní vítr, 1989

Naprosto odlišným pojetím se vyznačuje poslední z objektů vystavených na Chmelnici, který již nemá se závěsnými díly ani s rámy potaženými igelitem mnoho společného. Jedná se o svařovanou konstrukci z několika dlouhých kovových prutů připojených k základně, jejichž konce se ztrácí v pocuchaném oblaku vytvořeném z mnoha vrstev fólie. Není divu, že v jeho názvu figuruje právě *vítr*.¹²⁴ Celý objekt je nahnutý, jako by zmítaný silným větrem, igelit se třpytí pod reflektory, a i když je objekt statický, máme pocit, že se květ této podivné květiny ze surrealistického snu může oddělit a uletět pryč. [40]

Přesně to byl jeho osud. Po skončení výstavy byla tato kompozice přesunuta ven na střechu, a jak píše Pánková: „*V průběhu několika dnů rozkvetla do nečekané podoby. Igelit postupně mizel ve větru (sám Vítr větrem byl unášen!). Z drátů se stala rozsochatá kytice.*“¹²⁵

Již zde můžeme sledovat příklon k přírodě, jejím motivům i přírodním materiálům, který bude u Jany Skalické stále zřetelnější na začátku devadesátých let.

7.2. Objekty v Národním technickém muzeu

Netradičním výstavním prostorem, ve kterém se instalace a objekty umělců stavěly tváří v tvář exponátům ilustrujícím technologický vývoj lidstva, byla Dopravní hala v budově Národního technického muzea v Praze, kde se v roce 1989 odehrála výstava představující práce celé řady českých umělců, včetně Jany Skalické.¹²⁶ Jedním

¹²⁴ Název díla se ve zdrojích liší, u Pánkové (pozn. 89) je to *Vítr*, v knize Splátka na dluh (pozn. 3) *Kolektivní vítr*.

¹²⁵ PÁNKOVÁ 1990 (pozn. 89) nepag.

¹²⁶ Pozvánka na výstavu *Objekty, sochy, instalace v Národním technickém muzeu*, červen až srpen 1989. Mezi účastníky byli například Pavla Michálková, Adriana Šimotová, Karel Nepraš, František Skála, Stanislav Diviš, Čestmír Suška, Josef Hampl, Kurt Gebauer, Vladimír Merta, Ivan Kafka a mnoho dalších.

z jejích objektů byla opět kovová konstrukce nakloněného kovového rámu s napnutým průhledným igelitem, který rozostřoval pohled na za ním umístěné vrtule letadel. [41]

Vizuální souvislost u těchto transparentních ráků Jany Skalické nacházím i v díle Adrieny Šimotové nesoucím název *Vymezení*, datovaném 1981-82.¹²⁷ [42]

Nejpůsobivějším však bylo dílo vypínající se obloukem do dvorany, nainstalované pod proskleným stropem, tedy opět využívající světla jako důležitého komponentu. Objekt výjimečně obohacený i o barevný akcent růžové, připomínal průzračně křehký květ tropické rostliny. [43] Magdalena Juříková u něj vyzdvihuje lyričnost kontrastující s technicistním prostředím, ve kterém být umístěn, a poetizaci technických prvků, jako jsou použité materiály, kov a PVC.¹²⁸

¹²⁷ viz foto, in: Pavel BRUNCLÍK: Adriena Šimotová. Retrospektiva 1959-2005. Katalog výstavy, Olomouc 2006, 78-79.

¹²⁸ Magdalena JUŘÍKOVÁ: Jana Skalická, text k výstavě Objekty, sochy a instalace v Národním technickém muzeu, 1989, archiv Jaroslav Beneše, nepag.

8. ZAVĚŠENÍ

Než postoupíme dál k objektům a instalacím Jany Skalické kombinujícím igelit s kovem a různými dalšími materiály, které byly většinou instalované přímo na zemi, zůstaňme ještě chvíli v kontextu prací z osmdesátých let. Zdá se, že zavěšení jako jakýsi princip lze najít i v dílech dalších umělců, především sochařů, kteří se narodili ve stejné generaci jako Skalická a účastnili se v této době symposií a jiných uměleckých aktivit mimo dějiště oficiální kultury.

Při popisu závěsných igelitových děl Jany Skalické se špatně hledají slova, jsou to tapisérie, obrazy z igelitů, grafické objekty? Nejspíš jsou asi jen dva způsoby, jak takováto díla vystavit, buďto svisle, nebo položená na podlaze, což ovšem vzhledem k důležitosti proudění světla skrz ně není nejlepší řešení. Obraz i tapisérii, jakkoliv jsou to věci odlišné, spojuje to, že jsou zavěšené. Jana Skalická navíc svá díla často nevěší přímo na stěnu, ale kus od ní, takže opticky téměř levitují v prostoru a získávají tak charakter instalace.

Jelikož, stejně jako igelit, i textil nabývá doslova nových rozměrů zavěšením, podobné přístupy jako u Skalické lze najít hlavně u umělců, kteří pracují právě s ním. Avšak nejenom oni, ale i sochaři využívající jiné materiály svá díla věšeli na specifických místech. Jako ukázky jsem vybrala instalace, které vznikly na třech dnes již v dějinách našeho umění dobře zakotvených, a hlavně fotograficky zdokumentovaných akcích ze začátku osmdesátých let.

8.1. Malostranské dvorky

Chronologicky první jsou díla realizovaná na výstavě nesoucí název *Sochy a objekty na malostranských dvorcích*, která se odehrála v květnu 1981 v Praze.¹²⁹

Textilní výtvarnice, módní návrhářka a scénografka Pavla Michálková (nar. 1960) se v osmdesátých letech zabývala tvorbou závěsných instalací z textilu. Její díla jsou vždy velmi impozantních rozměrů a používá k jejich vytvoření kusy jednobarevné látky, často černé, bílé anebo sešité z několika částí v základních barvách, jako je červená a žlutá.

¹²⁹ Idea uspořádat výstavu soch a objektů v prostředí dvorků na Malé Straně vznikla v Divadle v Nerudovce, zúčastnilo se jí dvacet umělců, vesměs příslušníků nejmladší generace. Návštěvníci měli k dispozici orientační mapky s vyznačenými místy, kde byla díla instalována. Poměrně velký ohlas akce měl za následek nevoli úřadů, a tak byla oficiálně ukončena po jednom dni, její dopad byl ovšem pozitivní zejména v tom směru, že inspirovala další umělecké konfrontace ve veřejném prostoru. Jiří T. Kotalík: Malostranské dvorky, in: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1995 (pozn. 6) 108-113.

Taková byla například její práce vystavená v Národním technickém muzeu, přes tři patra do dvorany zavěšená látka s jednoduchým geometrickým vzorem oddělující jednotlivá podlaží. Návštěvník se tak mohl skrze průsvitnou látku dívat do dvorany tímto novým „filtrem“. [44]

Na malostranských dvorcích v Karmelitské 20 to byla textilní instalace pojmenovaná *Prší* vytvořená z 15 metrů dlouhých pruhů bílého čínského hedvábí, zviditelněných vertikálních trajektorií padajících kapek, které pro diváky stojící pod ním musely vytvořit velmi působivý pocitový a vizuální zážitek. [46] Stejně jako v prvním případě i zde se ukazuje, jak Michálková za pomoci textilu mění naše vnímání prostoru.

Ve vzduchoprázdnu mezi domy levitovaly i *Plavkyně* Kurta Gebauera v Nerudově ulici 33 nebo *Kosti* Čestmíra Sušky v Tomášské 10, ty se ovšem od ostatních sledovaných děl v této kapitole liší realistickým pojetím.¹³⁰

8.2. Setkání na tenisových kurtech

Instalací, kterou Pavla Michálková vytvořila tentokrát v rámci *Setkání* na tenisových kurtech TJ Sparta ve Stromovce¹³¹, byl dlouhý trojúhelník z černé látky, jenž byl jako obrovský smuteční prapor za cíp připevněný na rohu budovy a jeho konec u země. [45]

Nalevo od tohoto díla kus budovy zakrývala instalace Čestmíra Kafky (nar. 1952), velikánská plachta asociující, i když jen volně, slavné zahalování budov realizované na západě dvojicí Christo a Jeanne-Claude. Dílo bylo pojmenované *Spojení*. [47]

Třetí textilní, zavěšenou, a navíc i transparentní instalací, bylo dílo Margity Titlové (nar. 1957), ve kterém se povědomý motiv něčeho tak běžného, jako je sušící se prádlo na šňůře, podařilo posunout do úplně jiných estetických rovin. [48]

¹³⁰ Jiří T. KOTALÍK: Sochy a objekty na malostranských dvorcích. Katalog výstavy, Praha 1981, nepag.

¹³¹ Toto umělecké setkání bylo jakousi náhradou za neuskutečněné Staroměstské dvorky a navazovalo na Dvorky malostranské. Místo čtrnácti dní trvala výstava jen 40 minut, než účastníky rozehnala policie. viz *Setkání na tenisových dvorcích – Sparta '82*. Rozhovor Marcely Pánkové s Ivanem Kafkou. in: SLAVICKÁ / Pánková 1996 (pozn. 6) 23-29.

8.3. Chmelnice v Mutějovicích

Třetí akcí, která časově následuje, je výtvarné sympozium uskutečněné na chmelnici v Mutějovicích v roce 1983.¹³² Místo konání je oproti předchozím ještě specifictější, konstrukce pro pěstování chmelu jako by k zavěšení přímo vybízely, a pracuje s ním poměrně velká část zúčastněných umělců. Dílo Čestmíra Sušky se dokonce jmenuje přímo *Zavěšení*. Je tedy třeba vybrat jen ty realizace, které nějakým způsobem souvisí s textilním charakterem dříve zmiňovaných instalací.¹³³

Jedna z autorek, která propojuje svou účastí všechny zde připomínané události, Pavla Michálková, vytvořila černo-bílou textilní instalaci s názvem *Směřování*.¹³⁴ Oproti předchozím vertikálně zavěšeným pruhům látky zde vzniká výrazně prostorová kompozice, přímo vlnobití, látka se rozpíná do stran a jako zhmotnění pohybu, který někam směřuje, letí prostorem. [49-50]

Podobný prvek, jaký byl k vidění u Titlové na *Setkání* ve Stromovce, tedy řady pověšených bílých kusů látky, najdeme na Chmelnici u Josefa Hampla (nar. 1932). I zde je použita průsvitná látka, některé čtverce na sobě mají černý pruh a celá instalace se mírně zdvihá do kopce a působí dojmem nekonečných řad povlávajících bílých závojų. [51] Fotky tohoto Hamplova díla evokují i slavné *Kladení plín u Sudoměře* [52] Zorky Ságlové, umělkyně, o které v této práci ještě nebyla zmínka, ale v kontextu českého umění využívajícího textil ji zajisté nelze opomenout.¹³⁵

Posledním příkladem z Mutějovic v tomto stručném výběru je práce Angličanky Jessicy Langford. Stojí trochu mimo, jelikož se nejedná o dílo zavěšené, zato je ale velmi blízká pozdější tvorbě Jany Skalické, jak se přesvědčíme v další kapitole. Langford vytvořila kompozici z dřevěných sloupků sestavených do tvaru rozevírajícího se vějíře či květu, mezi nimiž povlávají cáry z transparentních igelitových pytlů na hnojivo. [53-54]

¹³² Nápad na uspořádání této akce přišel od umělců Milana Kozelky a Ivana Kafky, organizace, výběr účastníků a příprava samizdatového katalogu byla zásluhou Marie Klimešové (Judlové). Zúčastnili se umělci několika generací, od nejstaršího Čestmíra Kafky (nar. 1922) až po nejmladší generaci narozených na konci 50. let (Titlová, Merta, Michálková, Ruller ad.). Sympozium bylo plánované na dva týdny, nakonec však vydrželo pouze dva dny, než byla vytvořená díla z vůle ministerstva vnitra srovnána se zemí traktory, přičemž některá byla i zapálena.

Marie KLIMEŠOVÁ: Sympozium v Mutějovicích. Pokus o překonání možného, in: SLAVICKÁ / PÁNKOVÁ 1996 (pozn. 6) 54-60.

¹³³ Fotky H. Hamplové na abART; <http://www.isabart.org/exhibition/23881/portraits>, JUDLOVÁ Marie (ed.): Výtvarné sympozium Chmelnice – Mutějovice 83, xerox kopie v knihovně NG v Praze, nepag.

¹³⁴ Barevné foto v LUHAN / PORUBA (pozn. 3) 308.

¹³⁵ Viz Lenka BUČILOVÁ: Zorka Ságlová: úplný přehled díla, Praha 2009.

Motiv zavěšení je něco tak obecného, až se zdá, že snažit se najít nějaké hlubší souvislosti mezi prostorovými instalacemi, které jsou tímto způsobem pojednány, je jako snažit se zobecnit, co mají společného artefakty přibité na stěně, stojící na soklu či bez něj. Proto jsem se snažila vybrat pouze ty z nich, jež byly vytvořeny ve stejné době, ve stejné zemi a podobně starými lidmi a u kterých je k nalezení spojující prvek použitého materiálu anebo spíše jen podobný výsledný dojem, jakým působí z fotografií.

Většina z výše uvedených děl je textilní povahy, tedy z měkkého materiálu, jenž drží tvar pouze v případě, pokud je k něčemu připevněný. Splývá z výšky dolů, vlaje ve větru nebo je napnutý do stran, pokaždé však stačí, aby se uvolnil, a rázem tvar ztratí, zhroutl se. Objekty visí v prostoru, na jedné straně jsou připoutané, na druhé se mohou pohybovat, vždy ale jen omezeně, jinak se utrhnou, odvane je vítr nebo spadnou k zemi. Zavěšená věc nemá na výběr. Stejně tak člověk se může cítit „zavěšený“ ve své osobní situaci nebo ve společnosti, ve které žije. I kdyby chtěl utéct a zčásti se mu podařilo vymanit, pořád tu bude něco, co ho připoutává a nutí viset uprostřed ničeho.

V rámci zmiňovaného sympozia na chmelnici v Mutějovicích hrálo podstatnou roli umístění děl v krajině, musela se vypořádat s rozsáhlým prostorem a nekonečným obzorem na pozadí. Atmosféru dotvářely povětrnostní podmínky a umělci pro svoje instalace využívali materiálů, které našli přímo místě. Petr Wittlich ve svém textu ve sborníku píše: „*Nakonec je to jedno, jakých prostředků se používá – umění lze opravdu dělat ze všeho. Důležité je jenom to, zda zasahuje člověka, dokonce i ničené umění je mnohem úspěšnější umění než to, co smutně visí na svých skobách v galeriích a požívá beznadějně úcty několika náhodných návštěvníků svého hřbitova.*“¹³⁶

Příroda a její živly se od 90. let výrazněji objevují i v díle Jany Skalické.

8.4. Bez názvu, 1990

Tomáš Pospiszyl ve svém textu Západní a východní krychle problematizuje srovnávání českých a zahraničních umělců tvořících v 60. a 70. letech a používání stejného názvosloví při popisu jejich práce, hlavně co se týče minimalismu v

¹³⁶ Petr WITTLICH: Umění za dveřma, in: Marie JUDLOVÁ (ed.): sborník Chmelnice 83 v Mutějovicích, 1983, nepag.

sochařství.¹³⁷ Jedním z uváděných příkladů je i srovnání děl Evy Kmentové s Evou Hesse a se stejnou zahraniční umělkyní bych na závěr této kapitoly ráda srovnala i práci Jany Skalické.

Obě umělkyně i dále probíraná díla od sebe dělí několikaletý rozdíl, Eva Hesse se narodila v roce 1936, většinu života strávila v New Yorku, studovala u Josefa Alberse, byla součástí tamní umělecké scény a zemřela předčasně v roce 1970.¹³⁸ Je více než pravděpodobné, že se Jana Skalická s jejími díly nikdy nesetkala, myslím ale, že měly obě umělkyně podobný přístup k práci a zajímaly je podobné problémy. Především obě používaly netradiční sochařské materiály, takové, u kterých jim nešlo v první řadě o „krásu“ samotného materiálu, ale o jeho vlastnosti.¹³⁹ Obě také používaly materiály transparentní, Skalická igelit, Hesse sklolaminát a čirou pryskyřici nebo latex. Obě studovaly práci s textilem, Hesse často nanášela latex na průsvitnou fáčovinu, Skalická také mísila textilní materiály s plastem.

Pro srovnání jsem vybrala závěsné dílo Evy Hesse z roku 1969 *Contingent* [56] a instalaci Jany Skalické na výstavě v Ústředním kulturním domě železničářů v Praze z roku 1990. [55] Tato díla od sebe tedy dělí 21 let a stovky kilometrů, ale můžeme zde sledovat podobný princip zavěšení transparentních objektů v řadě a práce se světlem, a přestože je každá instalace z jiného materiálu, z obou vyzařuje podobná citlivost. Nebudu se tedy ve světle Pospiszylova textu snažit pojmenovávat dílo jako post-minimalistické, ale určité spojitosti s objekty Evy Hesse v něm nacházím.

¹³⁷ Tomáš POSPISZYL: Východní a západní krychle, in: Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Tereza NEKVIDOVÁ / Dagmar SVATOŠOVÁ (ed.): České umění 1980–2010, Praha 2011, 343–352.

¹³⁸ Vanessa CORBY: Eva Hesse: Longing, Belonging and Displacement, London 2010

¹³⁹ Cindy NEMSER: An Interview with Eva Hesse, in: Artforum, May 1970, 59–63

9. PŘÍRODA

„Potřebuji prostor, velký prostor. Nejintenzivnější pocity mám vysoko v horách, tam se nabívám.“¹⁴⁰

Jedna z mála písemně zaznamenaných vět Jany Skalické dobře vystihuje jednak to, jak moc byl pro ni, stejně jako pro její čím dál tím rozměrnější objekty a instalace, důležitý prostor, a zároveň poukazuje na propojení s přírodou a fascinaci horskou krajinou. Už na výstavách v roce 1989 Na Chmelnici či v Technickém muzeu jsme mohli vidět díla, která jsou oproti předchozím závěsným igelitovým obrazům méně abstraktní a lze v nich spatřovat určité tvarosloví vycházející právě z přírody. [40, 43]

Motiv krajiny Skalická užívá i ve svých nejranějších tapisériích, u kterých se stejně jako u pozdějších děl objevují různé způsoby deformace povrchu a opětovné „restaurace“. V objektech z přelomu osmdesátých a devadesátých let se tento však pozvolna vytrácí, výsledné kompozice z igelitů a kovových konstrukcí jsou postupně jednodušší a zároveň rafinovanější v artikulaci prostoru, kde se nachází. Pánková píše, že *„obsahová složka díla se posunula od existenciální účasti na příběhu k lapidárnějšímu výrazu v obecnější rovině (s příklonem k ekologickým problémům).“¹⁴¹*

9.1. Nové materiály

Příroda se do objektů Jany Skalické dostává i skrze materiály, které používá na začátku devadesátých let. Jsou jimi kameny a kusy dřeva, tedy oproti igelitu prvky velmi organické, neumělé. Objekty jsou velmi subtilní a jednoduché, o to více na nich vyniká napětí mezi lehkostí igelitových a hmotou dřevěných nebo kovových částí. Autorka už nevyužívá černého igelitu, který byl kontrastním prvkem u závěsných prací.

Minimalisticky pojatá díla byla k vidění na výstavě nesoucí prostý název *Objekty* v Galerii R v Praze na podzim 1991.¹⁴² Na zemi se v oblouku vypínal tenký drát, na jednom konci zapařovaný do igelitu, stejně jako čtyři rovné pruty tyčící se naproti němu jako bodáky z kovové základny. Celé místnosti s vysokým stropem dominovala výrazně vertikální socha z dřevěných prken propojených v horní části igelitovým prstencem. [57]

¹⁴⁰ Jana Skalická, in: PÁNKOVÁ 1990 (pozn. 89) a HŮLA Jiří: Igelitové sochy Jany Skalické v galerii Václava Špály, in: Denní Telegraf roč.3, č. 279, 11/1994, 11

¹⁴¹ PÁNKOVÁ 1990 (pozn. 89) nepag.

¹⁴² Katalog výstavy, archiv Jaroslava Beneše.

S kamením pracovala Skalická například na výstavě ve Wroclawi v Polsku, kde vytvořila instalaci proměňující prostor v jakýsi igelitový „koridor“ s linií uprostřed vyznačenou kameny. [58]

Působivá je socha vytvořená z větve stromu ležící na zemi a vertikální průsvitné igelitové částí. Na fotografii je zachycená v takové pozici směrem k oknu, že dřevo na zemi vypadá jako stín průsvitného objektu. Je zde tak převrácena logika hmotné věci a jejího nehmotného stínu. [59] Větší a v exteriéru umístěná, ale na podobném principu založená, je i práce, kterou Skalická vytvořila na tvůrčím pobytu se studenty UMPRUM v Panenském Týnci.¹⁴³[60]

Prostorové objekty Jany Skalické mají vedle zmiňované vertikálnosti ještě druhou, odlišnou polohu. Dlouhé spirály a zahnuté půlměsíce vytvářejí kompozice poskládané přímo na podlaze. V textu k výstavě v Galerii R se dočítáme, že „trojrozměrné igelitové objekty vyztužené drátem stále více autorka chápe jako ‚moduly‘ sloužící k sestavení většího instalačního celku.“

Někdy se igelity na zemi rozpínají tak, že zaberou skoro celou její plochu. Ukázkovou je z tohoto pohledu výstava uskutečněná v Galerii Václava Špály v roce 1994.¹⁴⁴ Velmi specifický prostor prvního patra galerie zakončený prosklenou stěnou Skalická vyplnila instalací z dřevěných prachů a igelitu vinoucí se po podlaze přes obě místnosti. [61] V další části galerie pak byly k vidění obrovské igelitové obdélníky ve středu napojené na velký kus dřeva, které zpracováním povrchu sešitého z mnoha částí připomínaly žilnatinu listů. [62] Od roku 1994 využívá Skalická i další materiály, jako je guma a jiné druhy plastových hmot než měkčené PVC.¹⁴⁵

9.2. Křídla a let

Práce Jany Skalické jsou vždy do jisté míry abstraktní, můžeme mezi nimi ale zároveň najít i určité opakující se motivy. Jedním takovým je motiv letu. V jistém smyslu byl přítomný i v dílech z osmdesátých let u již dříve zmiňovaných *Pádů* a tapisérií s podobnými názvy, jako jsou *Přelet* nebo *Bez křídel*.¹⁴⁶ Tato symbolika byla více rozvinuta v objektech z devadesátých let, které tvarem připomínaly křídla ležící na podlaze galerie. Křídlo spadlé na zem tak vlastně stále evokuje pád spíše než let. [63]

¹⁴³ GEBAUER (pozn. 11) nepag.

¹⁴⁴ Katalog výstavy *Janě Jan*, archiv Jaroslava Beneše.

¹⁴⁵ SKALICKÁ (pozn. 8)

¹⁴⁶ Název díla *Přelet* se objevuje v životopise Skalické, *Bez křídel* u článku LAMAROVÁ (pozn. 88)

Instalace, kterou Skalická vytvořila na výstavě v Domě U Dobrého pastýře v Brně v roce 1992, sestávala z několika zavěšených objektů ze dřeva s igelitovými křídly, přičemž tři z nich byly opravdu v letu, nainstalované ve vzduchu venku na dvoře, zbývající dva na zemi pod nimi. [63] Igelit je materiál, jemuž je lehkost a přelétavost vlastní, dřevo jej však drží při zemi.

9.3. Exteriérové instalace

Kde jinde může být umění více propojeno s přírodou než přímo v ní, venku v plenéru, na zahradě, na louce nebo v lese. Jana Skalická si takovou práci vyzkoušela v rámci pravidelných tvůrčích setkání v Litoboři, první prostorové práce v exteriéru vznikají v letech 1988-1989.¹⁴⁷ Objekty, které v klidné krajině pryč od velkoměsta vytvořila, se tyčí směrem vzhůru jako veliká ptačí pera zabodnutá do země [65] nebo jsou jako pavučina natažené mezi kmeny stromů. [66] Všechny stále plně využívají světla, jež proudí skrze napnuté plochy igelitu, jen už jím není záře reflektorů, nýbrž paprsky slunce.

Jednou z větších akcí odehrávajících se v plenéru, které se Jana Skalická zúčastnila, bylo Mezinárodní trienále v Polsku v roce 1993, jehož tématem byla *Nepřítomnost v přírodě*.¹⁴⁸ Umělci svými díly reagovali na dané prostředí zámku Wojnowice a svá díla vytvořili přímo na místě.

Jedná se o díla nestálá, která byla rozebrána nebo nechána napospas počasí, ukazuje se na nich snad ještě lépe paradox objektů Jany Skalické a to, že jsou na jednu stranu vyrobena z materiálu, který je výsostně „nepřirodní“ a trvá desítky let, než se rozloží, zároveň ale zaniknou dříve, než si jich pořádně stačíme všimnout.

¹⁴⁷ Datace z životopisu Jany Skalické, in SKALICKÁ (pozn. 7); informace o aktivitách v Litoboři od Jaroslava Beneše; in: PÁNKOVÁ 1990 (pozn. 89).

¹⁴⁸ KIRSCHNER Wulf: Až narazí kosa na kámen, výstřižek z časopisu Domov 1994, 56-57, archiv Jaroslava Beneše.

10. FOTOGRAFIE

Existují způsoby uměleckého vyjádření, které by bez fotografie nebyly úplné. Už od konce 60. let, kdy se umělci jako Richard Serra obrátili zády k vyprázdněné materiálnosti minimalismu, se objevují nové formy, vyznačující se omezenou časovostí, předurčením k zániku a často se nacházejí na místě, kde je na vlastní oči může vidět jen hrstka lidí.¹⁴⁹ Zbývá tedy jediná cesta, jak se o nich dozvědět, a tou je fotografická dokumentace těchto realizací. Postmoderní site-specific umění počítalo od začátku s tím, že bude dokumentováno, to samé platí i v případě happeningů a akčního umění.¹⁵⁰

Práce Jany Skalické jsou zajisté velmi odlišné, ale stejně jako výše uvedené akční a zemní umění, efemérní povahy. Žádné z jejích děl, která jsem se v rámci tohoto textu snažila uchopit a popsat, se nedochovalo ve své hmotné podobě. Důvody pro to byly různé, převážně nestálost a rychlé stárnutí použitého materiálu, ale i nemožnost uskladnění velkých objektů, které autorka často sama po výstavě likvidovala.

Všechny moje dojmy a úsudky tak vycházejí čistě a jen z fotografií těchto děl, které jsem měla k dispozici, a považuji za důležité se v závěrečné kapitole zamyslet nad tím, jak a do jaké míry mohou být tyto soudy ovlivněny způsobem reprodukce díla a médiem fotografie jako takovým.

10.2. Moc fotografického obrazu

Otázka technického obrazu, tedy fotografie (a filmu), je pravděpodobně jednou z těch nejkomplexnějších a v průběhu 20. století hojně diskutovaných. Při pokusu o formulaci dílčích problémů si na pomoc vezmu některé základní texty napsané filozofy, kteří se tématem fotografie zabývali.¹⁵¹

Prvním, nejstarším a pravděpodobně nejznámějším z nich je esej Waltera Benjamina *Umělecké dílo ve věku svojí technologické reprodukovatelnosti* z roku 1936.¹⁵² Podle něj je umělecké dílo vinou fotografické reprodukce zbaveno své

¹⁴⁹ Takovými jsou monumentální land-artové realizace na odlehlých místech, na poušti apod. in: Hal FOSTER / Rosalind KRAUSSOVÁ / Yve-Alain BOIS / Benjamin H.D. BUCHLOH: *Umění po roce 1900*, Praha 2007

¹⁵⁰ Mary BERGSTEIN: *Lonely Aphrodites: On the Documentary Photography of Sculpture*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 74, No. 3 (Sep., 1992), 475-498. <http://www.jstor.org/stable/3045895> vyhledáno 28. 3. 2017, 496.

¹⁵¹ Název podkapitoly jsem si vypůjčila od Viléma Flussera a jeho eseje *Moc obrazu* z roku 1990

¹⁵² Walter BENJAMIN: *Umělecké dílo ve věku svojí technologické reprodukovatelnosti*, pdf verze <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JJM085>, vyhledáno 1. 5. 2017

pravdivosti, toho, co Benjamin nazývá *aurou*. Tato aura se pevně váže na „zde a nyní“ originálního díla, jež někde na konkrétním místě existuje.¹⁵³ Tím, že se v podobě technického obrazu může přenést kamkoliv jinam, se ruší tato jeho ukotvenost v místě a čase, a tím pádem mizí i aura.¹⁵⁴ Jak ale tuto teorii aplikovat na dílo, které již neexistuje, nemá žádné „zde a nyní“, jeho aura se nemůže vyjevit nikde jinde než na fotografii, která toho podle Benjamina není schopna?

Stává se často, že pokud známe uměleckého dílo jen z fotografie, nějak na nás působí a máme pocit, že dokážeme rozpoznat, jaké má kvality, a jakmile se nám poštěstí vidět je v jeho reálné hmotné podobě, poznáme rozdíl mezi onou představou a „pravdivostí“ díla. Když ovšem toto srovnání není a nikdy nebude možné, musíme přijmout to, že jiná aura než ta obklopující samotnou fotografii, na kterou se díváme, není.

Dále to, co Benjamin popisuje jako „*znejistění autority věci*“ u uměleckých děl efemérní povahy od začátku zákonitě nehraje žádnou roli. Kde je „autorita věci“, když se sám autor rozhodl, že ona věc nebude mít dlouhého trvání, ale přežije pouze zachycená na fotografiích? Z autority věci se tak stává autorita jejich tvůrce a posléze fotografa a také jeho aparátu. Toho si je Benjamin vědom, když říká, že „*prostřednictvím fotografie může například zdůraznit vidění originálu, které je přístupné pouze pohyblivé čočce libovolně si vybírající ohnisko pohledu, nikoli však lidskému oku.*“¹⁵⁵

Této problematice se věnuje také Vilém Flusser ve své teorii technoimaginace. To jest takové imaginace, která by nám pomohla dešifrovat technické obrazy stejně jako jsme schopni dešifrovat text, když jej čteme.¹⁵⁶ Klam, který na rozdíl od předtechnických obrazů (např. malby) u fotografie vzniká, je zapříčiněn tím, že „*lze uvěřit, že byla zhotovena scénou samou*“¹⁵⁷ a tím pádem odpadá potřeba ji dešifrovat jako znak, který něco symbolizuje. Je snadné uvěřit, že jsou fotografie věrnými reprodukcemi toho, co je jimi míněno, a přijmout jejich „pravdivost“.¹⁵⁸

Důležité je uvědomovat si spojení mezi fotografickým aparátem a tím, kdo jej ovládá, tedy fotografem. Stejně jako lidské oko svět nejenom vnímá, ale dává mu i smysl, je i hlavní funkcí aparátu (nejen fotografického) „osmyslování“.¹⁵⁹ Podle toho, jaké

¹⁵³ BENJAMIN (pozn. 152) 3.

¹⁵⁴ Idem 4.

¹⁵⁵ Ibidem 3.

¹⁵⁶ Vilém FLUSSER: Náčrt teorie technoimaginace, in: ŠEVČÍK / MORGANOVÁ / NEKVIDOVÁ / SVATOŠOVÁ (pozn. 137) 472.

¹⁵⁷ Idem 471.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Ibidem 472.

stanovisko fotograf k fotografované věci zaujme, se odvíjí i to, jak se na něj bude jako na výsledek dívat divák. Všechna tato stanoviska se odehrávají v rámci možností, které fotografovi dává jeho aparát, a tudíž abychom mohli porozumět záměrům fotografa, museli bychom znát i technické možnosti použitého aparátu. Možnosti jsou výsledkem různých vědeckých teorií (optiky, chemie), a proto musíme při dekódování fotografického obrazu znát i tyto teorie.¹⁶⁰ Lineární texty už podle Flussera nevysvětlují obrazy jako v minulosti, lineární texty – vědecké teorie, tyto obrazy činí vůbec možnými.¹⁶¹ Jako jsou lineární texty historickým vědomím, jsou technické obrazy vědomím posthistorickým.¹⁶²

Jelikož ale tyto vědecké teorie dobře neznám, všechny moje pokusy o popsání fotografií se drží ve sféře lineárního textu. Situace je ještě komplikovanější tím, že skrze fotografii popisují jiné umělecké dílo, které spadá do kategorie „starých“ netechnických obrazů¹⁶³ vytvořených rukou umělce, a ne aparátu, nastává tedy jakési propojení mezi historickým a posthistorickým vědomím. Celá Flusserova teorie je samozřejmě mnohem komplexnější, vezmu si z ní tak alespoň to, že co vidíme na fotografii, není pouze ničím neovlivněné vyjevení fotografované věci, nýbrž vždy také gesto fotografa.

10.3. Interpretace skrze fotografii

Na stránkách této bakalářské práce často popisují, jak díla Jany Skalické působí, jak komunikují s prostorem okolo, jak jimi proudí světlo a podobně. Snažím se vcítit do toho, jak by na mě zřejmě působila, kdybych je viděla ve skutečnosti, a přitom to, na co se dívám, jsou fotografie, a díla na mě tudíž působí skrze tento technický obraz. Ten může, dle mého názoru, buďto mít, anebo nemít schopnost „auru“ díla předat. Zdá se, že v některých případech dokáže fotografie dodat původnímu uměleckému dílu auru, kterou ani ve skutečnosti mít nemuselo, nebo spíš nebyla lidskému oku viditelná. Obzvláště u transparentních objektů Jany Skalické lze hovořit ještě o jiné auře, než jak toto slovo používá Benjamin. Nemluvím zde již o „pravdivosti“, ta je stejně zkreslená vinou fotoaparátu, ale o auře světelné a transcendentální, která díla obklopuje na fotografiích,

¹⁶⁰ FLUSSER (pozn. 156) 474.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Ibidem 475.

¹⁶³ V případě děl Jany Skalické to nejsou obrazy ve smyslu dvourozměrných zobrazení, ale pořád je chápu jako výsledek práce člověka, zachycení okolního světa nebo pocitů, které ke svému dokončení nemusí projít technickými procesy uvnitř aparátu. V podobě, kterou mám ovšem já nyní k dispozici, na fotografii, těmito procesy již prošlo.

na nichž je právě světlo zachyceno specifickým způsobem. Jedno a to samé dílo může působit jinak na každého jednoho diváka, to je jistě společné všem druhům umění. Zároveň můžou ale i dvě různé fotografie stejného uměleckého díla působit zcela odlišně.

Ze všech fotografií děl, jež mám před sebou, si k bližšímu prozkoumání vybírám pouze některé, na kterých ke mně dílo promlouvá více než na jiných. Jsou také snímky, které mě zajímají, protože se mi hodí, potřebuji z nic získat nějakou informaci, třeba o barvě, velikosti díla apod., ale jinak ve mně žádné zvláštní pocity nevyvolávají, řečeno s dalším významným filozofem zabývajícím se fotografií, Rolandem Barthesem, je to *studium*, na jehož základě se o ně zajímám.¹⁶⁴ Další prvek, který ruší *studium*, nazývá Barthes *punctum*, je to právě ono, které mě z nějakého, nahodilého a nevysvětlitelného, důvodu zasahuje.¹⁶⁵

Myslím, že čím silnější je ono *punctum* fotografie, tím více si jej můžeme zaměřovat s *punctem* samotného díla, jež je na fotografii zachyceno. V případě dvourozměrných děl je situace jiná než u soch a prostorových instalací. Máme k dispozici fotografie, které se snaží dílo *dokumentovat* co nejneutrálnějším způsobem. [11, 12]. Zdá se, že záleží hlavně na technických dovednostech fotografa, aby na výsledné fotce nebyla jen tmavá nerozpoznatelná skvrna. To platí vždy, ale u trojrozměrných objektů vystává v mnohem větší míře otázka již zmiňovaného stanoviska.

O dílech Jany Skalické přístupných v podobě fotoalb Lucie Rohanová píše: „*Se sochami se tedy setkáváme v prostoru knihy. V něm je ale všechno jiné – místo trojrozměrných, světlo odrážejících objektů v životní a nadživotní velikosti člověka jsou tu ploché kartičky v řádu centimetrů, jediný úhel pohledu místo všech – původní prostor, který umožňoval sochy vnímat a pochopit, je jim odňat. Přesto fungují.*“¹⁶⁶

Souhlasím s tím, že sochy fungují, ale zároveň se pokusím poukázat na to, jak zásadní je pro ně způsob, jakým je jim prostor odňat. Ten je odebrán tak, že se z prostorného objektu stává plochá fotografie, může mu být v jiném slova smyslu odebrán i z hlediska toho, jak moc fotografie zachycuje také jeho okolí. Čím více prostoru, kde se dílo nacházelo, vidíme, tím snazší je představit si jeho působení v něm. Jsou pak ale fotografie, které zachycují opravdu jen vše, co v místnosti bylo, a jiné, kde hrají velmi výraznou roli světelné podmínky dotvářející atmosféru. [57, 37].

¹⁶⁴ Roland BARTHES: Světla komora. Poznámky k fotografii, Bratislava 2004, 27.

¹⁶⁵ Idem 28.

¹⁶⁶ Lucie ROHANOVÁ: text k výstavě *Jana Skalická: souborná výstava* v galerii DOX, <http://www.dox.cz/cs/vystavy/jana-skalicka-souborna-vystava>, vyhledáno 27. 2. 2017.

Jako závěrečnou ilustraci tohoto problému jsem vybrala dvě fotografie závěsných igelitových prací Jany Skalické, záměrně fotky rozdílné v mnoha aspektech, takové, na nichž také díla působí naprosto odlišným dojmem.

Na první, barevné fotografii, mléčná transparentnost igelitů splývá s pozadím, díla jsou nainstalovaná v místnosti, kde je tolik světla, že se v ní ztrácí a celkově na fotografii nijak zvláště nevynikají. [67] Důvodem, proč mě tato fotografie zajímá, je, že na ní mohu alespoň vidět, jak zde Skalická použila žlutou barvu, a udělat si představu o jejich velikosti.

Druhá fotografie je černobílá a zachycuje objekty nainstalované v prostoru Paláce kultury. [68] Barvy se z ní samozřejmě nedozvídám, ale co mě na ní zaujme, je něco jiného, celková kompozice, světlo, odrazy na podlaze, dokonce i výhled ven z oken. V tomto případě je to fotka samotná, co je ve středu mého zájmu, ne jenom jednotlivé zavěšené igelity.

10.3.1. Fotografie Jaroslava Beneše

Jana Skalická používá při popisu toho, k čemu se skrze své umění snaží dostat, pojem „světelné ohnisko“.¹⁶⁷ Je zajímavé, že *ohnisko* je slovo vyskytující se i ve fotografické terminologii. Světlo je ve středu zájmu také dvorního fotografa děl Jany Skalické, Jaroslava Beneše, který je autorem většiny fotografií použitých při psaní této práce.¹⁶⁸ Šlo podle něj sice jen o dokumentaci, ale myslím, že právě na výše zmiňované fotografii z *Rockfestu* je vidět, jak se fotografův styl do některých snímků propisuje.

Jaroslav Beneš se ve své volné tvorbě věnuje focení moderní architektury, různých městských zákoutí a podchodů, na jejichž vyleštěných plochách se rozehrává hra světla, stínů a odrazů. Právě proto se mu nejspíš dařilo zachycovat objekty Jany Skalické tak, že vynikla právě jejich práce se světlem i prostorem, což jsou témata oběma umělcům společná.

Problematiku fotografie uměleckého díla u jiného českého fotografa, Jana Svobody, podrobně zpracovala ve své diplomové práci Katarína Chlustíková,¹⁶⁹ o vztahu fotografie a sochy se lze dočíst více v eseji Mary Bergstein *Lonely Aphrodites*.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Jana Skalická, in: PÁNKOVÁ 1990 (pozn. 89)

¹⁶⁸ BENEŠ Jaroslav: Fotografie, Praha 2016.

¹⁶⁹ Katarína CHLUŠTÍKOVÁ: Jan Svoboda: Dialóg fotografa s priestorovým objektom, (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy), Praha 2012.

¹⁷⁰ BERGSTEIN (pozn. 150)

André Bazin na úvod své *Ontologie fotografického obrazu* označuje za jednu ze základních potřeb lidské psychologie obranu proti času.¹⁷¹ Obranu před smrtí, která je vítězstvím času. Stejně tak jako portrétovaného člověka nezachrání fotografie před tělesnou smrtí, nezachrání ani umělecké dílo před zkázou a zánikem, avšak skrze ni se nám na něj daří rozpomenout a „zachránit jej před druhou – duševní smrtí“.¹⁷²

¹⁷¹ André BAZIN: *Ontologie fotografického obrazu*, in: Karel CÍSAŘ: *Co je fotografie?*, 21.

¹⁷² Idem.

11. ZÁVĚR

„Jana Skalická je opravdová. Není ani vážná, ani veselá [...]. Je, jaká je, je do věci vložena a je to jakýsi způsob lehkosti, jakýsi způsob bytí a nebytí, jakýsi způsob přítomnosti a nepřítomnosti. Lehkost, maximální lehkost těžko lze zlehčit. Vážnost těžko lze zvážnit a o věcech, které jsou a i nejsou, lze těžko mluvit.“¹⁷³

Je těžké práci Jany Skalické zařazovat do nějakých kategorií, přestože jsem se o to na předchozích stranách pokusila. Vysvětlovat ji také moc nelze, a snad by se to ani nemělo. Zdá se, že sama Jana Skalická se přílišným vysvětlováním významů svých děl nezabývala, často je nechala bez názvu a ani nelpěla na jejich zachování. Její závěsné a prostorové igelitové objekty jsou zvláště mimo čas a prostor, žádný z nich už není, ale můžeme se s nimi seznámit skrze fotografie a nechat se okouzlit jejich éterickou lehkostí, která však zároveň dokáže být i tíživá. Protože všechny její objekty a instalace měly jen omezenou dobu své existence, říkala o sobě s nadsázkou, že je „sochařkou bez díla“.¹⁷⁴

Janě Skalické se podařilo vtisknout novou tvář materiálu, který jiní považují spíše za odpad, a ne nositele estetických kvalit. Z igelitu se stal její hlavní výrazový prostředek, se kterým se jí dařilo prozkoumávat to, co ji zajímalo, tedy hlavně světlo a prostor, lépe než skrze textilní médium, u něhož začínala.

Ve své práci jsem se snažila načrtnout právě tuto linii proměn tvorby Jany Skalické na příkladu několika výstav a jednotlivých děl a místy ji vidět i v širším kontextu dalšího umění. Snad se mi podařilo alespoň to, že se o díle Jany Skalické dozví někdo, kdo o něm předtím nevěděl. A že jej to dílo osloví, zasáhne jako *punctum*, stejně jako fotografie, na kterých je zachyceno.

¹⁷³ Z úvodního proslovu Kurta Gebauera při zahájení výstavy Jany Skalické v Galerii Václava Špály v Praze, 1994, archiv Jaroslava Beneše.

¹⁷⁴ Jiří HŮLA: Igelitové sochy Jany Skalické v galerii Václava Špály, in: Denní Telegraph roč.3, č. 279, 11/1994, 11.

12. PŘEHLED ÚČASTI NA VÝSTAVÁCH

Samostatné výstavy:

- 1990** Jana Skalická, Klodzki Ostrodek Kultury, Klodzko
- 1990** Jana Skalická: Igelity, Ústřední kulturní dům železničářů, Praha
- 1991** Jana Skalická: Objekty, Galerie R, Praha
- 1992** Jana Skalická: Instalace, objekty, Galerie mladých (Dům U Dobrého pastýře), Brno
- 1994** Jana Skalická: Janě Jan, objekty / instalace, Galerie Václava Špály, Praha
- 2015** Jana Skalická: souborná výstava v rámci Polička/Shelf (malá galerie autorské knihy v Centru současného umění DOX), Praha

Skupinové výstavy:

- 1980** 1. výstava na dvoře, Krokova 3, Praha
- 1981** 2. výstava na dvoře, Krokova 3, Praha
- 1981** Jaroslav Beneš: Fotografie, Jana Skalická: Tapisérie, Východočeské loutkové divadlo Drak, Hradec Králové
- 1982** 3. výstava na dvoře, Krokova 3, Praha
- 1983** 4. výstava na dvoře, Krokova 3, Praha
- 1984** 5. výstava na dvoře, Krokova 3, Praha
- 1987** Rockfest 87, Palác kultury, Praha
- 1987** Roman Havlík: Grafika, Jana Skalická: Grafické objekty (Kulturní matiné), Junior klub Na chmelnici, Praha
- 1988** Festival experimentálneho umenia a literatúry, Studio Erté, Nové Zámky
- 1988** Rockfest 88, Palác kultury, Praha
- 1988** Mezinárodní trienále kresby, Wroclaw
- 1988** Jana Skalická: Bez hranic, Jaroslav Beneš: Kontakty, Photo Medium Art Gallery, Wroclaw
- 1989** Milan Kozelka, Jana Skalická, Václav Stratil: Kresby, instalace a realizace (Situace), Junior klub Na chmelnici, Praha

- 1989** 16 tapisérií pro Musaion, PNP, Výstavní síň Musaion, Praha
- 1989** Objekty, sochy, instalace v Technickém muzeu, Národní technické muzeum, Praha
- 1991** Alternativy české a slovenské tapisérie, Dům umění města Brna, Brno
- 1993** Výtvarné umění na Kolínsku od 40. let po současnost, Kolín
- 1994** 4 x 10 Plastiken aus Thüringen, Bayern, Tschechien, Slowakei, Museum Schloss Wilhelmsburg, Schmalkalden
- 1994** 4 x 10. Plastiky z Durínska, Bavorska, Slovenska a České republiky, Galéria Jána Koniarka v Trnave, Trnava
- 1994** 1. nový zlínský salon, Zlín
- 1994** Bienále Evropská výměna Východ – Západ, Zámek Wojnowice
- 1997** In-Tensione II: Dialog s prostředím, Centro documentazione ricerca artistica contemporanea Luigi Di Sarro, Roma
- 1997** Ateliér veškerého sochařství. Práce studentů Kurta Gebauera a Jany Skalické, Zámek Hradec nad Opavicí, Opava
- 1998** Ateliér veškerého sochařství. Ateliér Kurta Gebauera na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, Richterova vila, Praha

Zpracováno podle životopisu Jany Skalické a informačního systému abART.

Skalická Jana, Archiv výtvarného umění <http://abart-full.artarchiv.cz/osoby.php?Fvazba=osobanavystavach&IDosoby=3200>, vyhledáno 27. 4. 2017.

13. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Literatura:

- ALAN Josef (ed.): Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989, Praha 2001
- BARTHES Roland: Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii, Bratislava 1994
- BARTHES Roland: Mytologie, Praha 2004
- BENEŠ Jaroslav: Fotografie, Praha 2016.
- BUČILOVÁ Lenka: Zorka Ságlová: úplný přehled díla, Praha 2009
- CÍSAŘ Karel (ed.): Co je to fotografie? Praha 2004
- CORBY Vanessa: Eva Hesse: Longing, Belonging and Displacement, London 2010
- FOSTER Hal / KRAUSSOVÁ Rosalind / BOIS Yve-Alain / BUCHLOH Benjamin H.D.: Umění po roce 1900, Praha 2007
- HAVLÍK Vlastimil / KYBALOVÁ Ludmila: Antonín Kybal, Nové Město nad Metují 1993
- JEŘÁBKOVÁ Edith / LANG Dominik (ed.): Lapidárium. Ateliér sochařství UMPRUM, Praha 2014
- KŘÍŽ Jan / PROKŮPEK Bohumír: Český dřevák, Praha 2006
- LUHAN Jiří / PORUBA Petr: Splátka na dluh, Praha 2000
- LUXOVÁ Věra / TUČNÁ Dagmar: Československá tapisérie 1945-1975, Bratislava 1978
- MRÁZ Bohumír / MRÁZOVÁ Milena: Současná tapisérie, Praha 1980
- PRŮSTKOVÁ Zdeňka: Červený smích. Výbor fantastických povídek z ruské klasické literatury, Praha 1970
- RAIMANOVÁ Ivona: Socha a město Liberec 1969, Praha 2008
- SKARLANTOVÁ Jana / VECHOVÁ Marie: Textilní výtvarné techniky, Plzeň 2005
- SLAVICKÁ Milena / PÁNKOVÁ Marcela (ed.): Výtvarné umění 3-4, (Zakázané umění I), Praha 1995
- SLAVICKÁ Milena / PÁNKOVÁ Marcela (ed.): Výtvarné umění 1-2, (Zakázané umění II), Praha 1996
- ŠEVČÍK Jiří / MORGANOVÁ Pavlína / DUŠKOVÁ Dagmar (ed.): České umění 1938–1989, Praha 2001

- ŠEVČÍK Jiří / MORGANOVÁ Pavlína / NEKVIDOVÁ Tereza / SVATOŠOVÁ Dagmar (ed.): České umění 1980–2010, Praha 2011
- ŠKOPOVÁ Jitka (ed.): Textil a experiment, Praha 2016
- ŠTEIGLOVÁ Taťána: Významné osobnosti světové textilní tvorby a bienále v Lausanne, Olomouc 2009
- ŠTEIGLOVÁ Taťána: Česká textilní tvorba 2. poloviny 20. století, Olomouc 2015
- ŠVÁCHA Rostislav / PLATOVSKÁ Marie (ed.): Dějiny českého výtvarného umění VI/1 a 2, Praha 2007

Katalogy výstav:

- ABAKANOWICZ Magdalena. Magdalena Abakanowicz: život a dílo. Katalog výstavy Muzeum umění Olomouc, 12. května - 28. srpna 2011, Olomouc 2011
- BRUNCLÍK Pavel: Adriena Šimotová. Retrospektiva 1959-2005. Katalog výstavy v Muzeu umění Olomouc 9.11.2006 - 28.1.2007, Olomouc 2006
- GEBAUER Kurt: Ateliér veškerého sochařství. Katalog výstavy v Richterově vile 1.5.-7.6. 1998, Praha 1998
- KOTALÍK Jiří Tomáš: Dvorky 81. Katalog výstavy Divadla v Nerudovce, 12. 5.-24. 5. 1981, Praha 1982
- KYBALOVÁ Ludmila: Současná česká tapisérie v práci mladých autorů, Roudnice nad Labem 1987
- KYBALOVÁ Ludmila: Alternativy české a slovenské tapisérie. Katalog výstavy v Domě umění města Brna, 28.2. – 31.3.1991, Brno 1991
- MANDYSOVÁ Helena: Artchemo 1968/1969. Katalog výstavy Východočeské galerie, Pardubice 1994
- NEUMANNOVÁ Eva: Jaroslav Horálek. Zápas s drakem. Katalog výstavy Galerie umění Karlovy Vary, 6.8. – 13.9. 2015, Karlovy Vary 2015
- ŠÁLKOVÁ Jana: Helena Horálková grafika. Jaroslav Horálek obrazy. Katalog výstavy Galerie bratří Čapků, Praha 1988
- ŠETLÍK Jiří: In – Tensione II. Dialog s prostředím. Katalog výstavy v Centro Documentazione r.a.c. Luigi di Sarro Roma, Praha 1997

- Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800-2008) A-M, Praha 2016

Články:

- HŮLA Jiří: Igelitové sochy Jany Skalické v galerii Václava Špály, in: Denní Telegraph roč.3, č. 279, 11/1994, 11
- LAMAROVÁ Milena: Mezi tapisérií a grafickým objektem, in: Umění a řemesla 3/1985, 60
- LAMAROVÁ Milena: Lausanne – konec avantgard?, in: Umění a řemesla 1/1990, 18-21
- LAMAROVÁ Milena: Tapisérie jako socha, in: Umění a řemesla 1/1986, 16-23
- NEMSER Cindy: An Interview with Eva Hesse, in: Artforum, May 1970, 59-63

Archivní prameny a nevydané zdroje:

JUDLOVÁ Marie (ed.): Výtvarné sympozium Chmelnice – Mutějovice '83, xerox kopie sborníku v knihovně Národní galerie v Praze

Všechny následující prameny jsou ze soukromého archivu pana Jaroslava Beneše:

- GEBAUER Kurt: Úvodní slovo na výstavě Janě Jan v Galerii Václava Špály, přepis na stroji, 1994
- JUŘÍKOVÁ Magdalena: text k výstavě Romana Havlíka a Jany Skalické v Junior klubu Na Chmelnici, 1987
- JUŘÍKOVÁ Magdalena: Jana Skalická. Text k výstavě Objekty, sochy a instalace v Národním technickém muzeu v Praze, 1989
- KIRSCHNER Wulf: Až narazí kosa na kámen, výstřižek z časopisu Domov 1994, 56-57
- KYBALOVÁ Ludmila: Jana Skalická: Tapisérie, text k výstavě v divadle Drak, Hradec Králové, prosinec 1981
- PÁNKOVÁ Marcela: Igelity Jany Skalické, text k výstavě v ÚKDŽ v Praze, Horská Kamenice 1990
- SKALICKÁ Jana: Životopis – biografická data, seznam výstav a literatury, psáno na stroji, nedatováno (končí rokem 1994)

- Plakát ke 3. výstavě na dvoře v Krokově ulici, 1982
- Program *Kulturního matiné*, Junior klub Na Chmelnici, 1987
- Plakát s programem akce *Situace*, Junior klub Na Chmelnici, 1989
- Pozvánka na výstavu *Objekty, sochy, instalace v Národním technickém muzeu*, červen až srpen 1989.
- Digitalizované video záznamy z výstav na DVD: 1.- 4. výstava na dvoře 1980-1984; Kulturní matiné, Junior klub Na Chmelnici 1987 a Situace, Junior klub Na Chmelnici 1989

Diplomové práce:

- HRUŠKOVÁ Tereza: Druhý plán: Hraniční polohy fotografie a jejího vystavování mezi osmdesátými a devadesátými lety 20. století (diplomová práce na VŠUP), Praha 2016
- CHLUSTÍKOVÁ Katarina: Jan Svoboda: Dialóg fotografa s priestorovým objektom, (diplomová práce na Filozofickej fakulte Univerzity Karlovy), Praha 2012
- KRÁLOVÁ Markéta: Roman Havlík 1952-2000 (bakalářská práce na Filozofickej fakulte Masarykovy univerzity), Brno 2008

Internet:

- BENJAMIN Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JJM085> vyhledáno 1. 5. 2017
- BERGSTEIN Mary: Lonely Aphrodites: On the Documentary Photography of Sculpture, in: The Art Bulletin, Vol. 74, No. 3 (Sep., 1992), 475-498. <http://www.jstor.org/stable/3045895> vyhledáno 28. 3. 2017
- Jana Skalická na abART <http://abart-full.artarchiv.cz/osoby.php?Fvazba=detail&IDosoby=3200> vyhledáno 27. 2. 2017
- Jana Skalická: Souborná výstava, DOX, text Lucie Rohanová <http://www.dox.cz/cs/vystavy/jana-skalicka-souborna-vystava> vyhledáno 27. 2. 2017
- Výstava Fiber Sculpture 1960 - present. ICA Boston <https://www.icaboston.org/exhibitions/fiber-sculpture-1960%E2%80%93present>, vyhledáno 10. 4. 2017
- Historie divadla Drak <http://draktheatre.cz/historie-divadla-drak/>, vyhledáno 8. 4. 2017